

D-859, egyetemi
József Attila Tudományegyetem
Magyar Irodalomtörténeti Tanszék
Könyvtára
Szeged, Szent István u. 2-6.
6722

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

A MAGYAR TÖRTÉNELMI DRÁMA

1945 - TŐL NAPJAINKIG

Készítette:

Nagyné Bali Éva
magyar-angol szakos
középiskolai tanár

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
II.sz. MAGYAR IRODALMI TANSZÉK
SZEGED

1985.

T a r t a l o m

oldal

Tartalom.....	1
I. Témamegjelölés.....	4
II. A történelmi dráma általános ismérvei.....	8
II.1. Tudomány - művészet.....	8
II.2. Történelmi dráma - társadalmi dráma.....	10
II.2.1. Történelmiség - majság.....	12
II.2.2. A történelmi személyiség szerepe vagy a személyiség történelmi szerepe.....	13
II.3. A történelmi drámák metavilága.....	16
II.3.1. A történelmi tárgy átértékelődése, jelenkorisága.....	18
II.4. Distancia-teremtés.....	21
II.5. A mítosz-teremtés.....	22
II.6. Analógia - parabola - szimbólum - - modell.....	25
III. Színház és dráma.....	32
III.1. A művészi tükrözés jellegzetességei a történelmi drámák esetében.....	32
IV. A mai magyar történelmi drámairás.....	37
IV.1. Előzmények.....	37
IV.2. Európa közepén.....	40
IV.3. 1945-től az ötvenes évekig.....	42
IV.4. A történelmi dráma metamorfózisa.....	43
IV.4.1. Szószék-dramaturgia.....	43
IV.4.2. A történelem iróniája.....	44
IV.4.3. Az írói felelősség.....	45
IV.4.4. A drámai emberszemlélet átalakulása.....	46
IV.5. Hatalom és morál.....	48

IV.6. A történelmi dráma mint a magyar nemzeti jelleg kutatása.....	50
IV.7. A régi magyar vitadrámák felelevenedése.....	52
V. Németh László S z é c h e n y i és Eörsi István S z é c h e n y i és a z á r n y a k című drámájának összehasonlító elemzése.....	55
V.1. Széchenyi István.....	56
V.2. A Széchenyi-téma mint kiválasztott történelmi tárgy Németh Lászlónál és Eörsi Istvánnál.....	60
V.3. Németh László eszmévilága, történelmi drá- máinak magyarsága, modernsége.....	64
V.3.1. Igazság és tragikum.....	67
V.3.2. A tragikum optimizmusa.....	69
V.3.3. Németh László történelmi drámáinak modernsége.....	69
V.4. Népiesség és urbanizmus.....	71
V.5. A történelmi tárgy megközelítésének spe- cifikumai a két drámairónál.....	73
V.6. A Széchenyi-drámák műfaja.....	75
V.7. A szűk tér dramaturgiája.....	77
V.8. Küldetés és szerep.....	79
V.9. Hatalom és morál.....	84
V.10. A drámai hősök.....	88
V.11. Az aktivitás.....	90
V.12. A konfliktus.....	91
V.13. A kauzalitás.....	92
V.14. Az időkezelés.....	92
V.15. Történelemszemlélet.....	93
VI. A nyolcvanas évek magyar történelmi drámairodalma.....	96

VI.1. "Fiatal drámaíró nemzedék".....	98
VI.2. A drámai hős.....	101
VI.3. Multszaglászás.....	102
VI.4. A konfliktus.....	102
VI.5. Történelemszenlélet.....	103
VI.6. A nyelv.....	106
 VII. Spiró György: A b é k e c s á s z á r.....	107
VII.1. Spiró történelemszenlélete.....	107
VII.2. A b é k e c s á s z á r.....	109
VII.2.1. A dráma szerkezete.....	113
VII.2.2. Játoszható-e A b é k e - c s á s z á r ?.....	114
 VIII. Összegezés.....1.....	115
 IX. Felhasznált irodalom.....	119

"A művészetnek nincs etikája:
normákat, tilalmakat, cselek-
vési szabályokat nem közvetít.
Van viszont éthosza: értékőrző,
értékkisugárzó, értékteremtő
rendeltetése."

/Ancsel Éva/

I. Ténamegjelölés

Disszertációm megírásával annak a kérdéskörnek a megközelítéséhez szeretnék csatlakozni, melynek közép-
pontjában az a - talán minden korábbinál élénkebb -
érdeklődés áll, amely napjainkban a történelem, az e-
gyes nemzetek sorsfordulóinak, múltjának, jelenének és
jövőjének történelmi, politikai illetve futurologiai
kérdései iránt megnyilvánul. A történelem vizsgálatának
ugyanis nem csupán az emberi megismerést célzó vonat-
kozásai vannak, hanem célja olyan ontológiai törvény-
szerűségek feltárása is, amelyek a mindenkori törté-
nelmi múltban gyökereznek, hatásuk a mindenkori jelen-
ben is érvényesül, és befolyásolják a társadalom, a
civilizáció jövőjét. A történelemkutatás ilymódon se-
gédesszkeze minden olyan teleologikus - s itt ezen most
csupán a konkrét célokra irányultság értendő - vizsgá-
latnak - még a művészetek területén is -, amely a tör-
ténelem absztrakt szinten létező sztereotípiáinak,
"modell"-jeinek feltárását célozza. E sztereotípiákon
azonban dogmatizmus lenne valamiféle merev, változat-
lan ismétlődést érteni. Ilyen vonatkozásban ismétlő-
désről csupán a tendenciák szintjén beszélhetünk. E
tendenciák megismerése pedig hozzájárul az emberi ci-
vilizáció várható jövőjének feltárásához, esetleg terv-
szerű alakításához.

Leszűkítve a kört Közép-Európára, megfigyelhető, hogy az ittélő kis népek életében még fokozottabb szerepet kap a történelemmel való viszony. A történelmi tartozások és követelések "könyveléséből" próbálták szinte állandó létbizonytalanságukat igazolni, vagy a jövő reménykedéseinek energiaforrását megtalálni. Természetes tehát, ha a közgondolkodást, a közvéleményt - melyet a későbbiekben, művészetről beszélve nyugodtan nevezhetünk közönségnek - ma is foglalkoztatják a közelmúlt vagy a távolabbi múlt kérdései.

A magyarságról beszélve a történelemérzékenységnek hagyományai vannak. Mivel e hagyományoknak nem kis részük van a mai fokozottabb történelem felé fordulásban, érdemes itt kicsit bővebb részletekbe menni.

A magyarság számára a történelem gyakran mint "igazoló tényanyag" jelent meg. A nemességet tekintve a történelmiség a mindenkori jogok hivatkozási alapja lett a politikában, és a földhöz való jogot törvényesítő elem a birtokszerzésben. A XIX. és XX. századi magyar történelem tele volt megoldatlan társadalmi és nemzeti sorskérdésekkel. Mégis a XIX. és XX. század történeti államának megtartásában érvnek számított a középkori "államalkotó képességre" való hivatkozás. S mindakkor, mikor a történelmet mint pozitív és negatív hősök eredményét szemléltük, megfélemedtünk arról, hogy a történelem harc, és mai jelenünk nem csak a felülkerekedettek műve, hanem benne van az elbukottak tevékenysége is.

Mindez felveti egy új, egészséges történelem-szemlélet szükségességét korunkban. E szemlélet - melyet magasabb szinten történetfilozófiának is ne-

vezhetünk - kialakításának folyamatában a tudományos szintézis mellett meghatározó szerepük van a művészeknek - éppen a mottóban említett éthoszuk, érték-őrző, értékisugárzó és értékteremtő funkcióik révén. /Ancsel Éva: A művészet éthoszáról, Művészet, 1982. január/. A művészeti ágakon belül is kiemelkedő jelentőségű ebből a szempontból a magyar történelmi dráma, mely - mint Száraz György említi Kell-e történelmi dráma? című írásában /Népszava, 1975. szeptember 27. 5.p./ - "a kezdetektől fogva a politikumban gyökerezik."

Értekezésem célja e kialakulóban levő, új történelemszemlélet megragadása, leírása a magyar történelmi drámairodalom 1945-től napjainkig terjedő szakaszában, kiemelve és műelemzésekkel is megerősítve néhány, általam meghatározónak tartott tendenciát: a népies és az urbánus vonal sajátosságainak ábrázolását Németh László S z é c h e n y i és Eörsi István S z é c h e n y i é s a z á r - n y a k című drámájának összehasonlító elemzésével, valamint a legifjabb drámairó nemzedék utkeresését - elsősorban Spiró György A b é k e c s á s z á r című művének részletesebb vizsgálatával.

E műelemzéseket a dolgozatban egy elméleti rész előzi meg, melyben a tudomány és művészet, majd a társadalmi dráma és a történelmi dráma összehasonlításával kísérem meg a történelmi dráma általános és specifikusan magyar tartalmi és formai jegyeit, helyét, jelentőségét, funkcióját valamint a színházhoz illetve a közönséghez való viszonyát meghatározni.

Mindennek a kiszűréséhez szükség van a maiság és a történelmiség fogalmának tisztázására, a kettő kapcsolatának feltárására. Be kell határolnunk, mi az, amit mai magyar irodalomnak nevezünk - hiszen ez az utóbbi évtizedekben meglehetősen tág kategóriává vált -, és mi az, ami ebből történelmi tárgyúnak tekinthető. Ehhez szükséges a történelmiség történetének rövid áttekintése is. Mindez természetesen számos újabb kérdés kiinduló pontjául szolgálhat, így jelen dolgozat írójának célja sem lehet egyéb, mint egy átmeneti állapot felrajzolásának megkísérlése, a folyamat eddig bekövetkezett és jelenleg is ható főbb tendenciáinak bemutatása mind általános, elméleti síkon, mind a műelemzések szintjén.

A kérdés tehát: honnan érkezett ide a magyar történelmi dráma, milyen jelenleg, és merrefelé tart.

A felhasznált szakirodalom jegyzéke a oldalon található.

II. A történelmi dráma általános ismérvei

II.1. Tudomány - művészet

Elekes Lajos hangsúlyozza "Korszerű műveltség, történelmi gondolkodás" című könyvében, hogy: "Korunkban - mint korfordulós időkben rendszerint - növekszik az érdeklődés a történelmi folyamatok és az ezek megvilágítására alkalmas tudományo eredmények iránt." /10.p./

Lukács György továbbmegy, amikor "A társadalmi lét ontológiájáról" írott művében kiemeli, hogy: "Marx már a Német ideológiában megmondta, hogy csak egyetlen egységes tudomány létezik, a történelem tudománya." E kijelentés alapja abban rejlik, hogy a lét bármilyen összetett is, tagadhatatlanul történeti jellegű folyamat.

A művészetet, s ezen belül a drámai műnemet tekintve a történeti témaválasztás szükségképpen tartalmaz a műfaj határain. Elsősorban azzal, hogy tartalmazza a történelemre való utalást, mely ugyan "drámai" helyzetek sorát teremti, ezek azonban a történelem "epikájában" - extenzív motiválás révén, tehát nem egy központi problematikával, hanem külső erők sorozatának belejátszásával - bomlanak ki. Ellenkező esetben - intenzív mélységgel, azaz egyetlen központi problematikára koncentrálva - éppen a személyes kapcsolatok drámájának ábrázolásával a történelem valóságos mozgásától idegen erőket mutat be a történelem erőiként.

Mindemellett a drámaíró - és általában a művész - számára a történelem szükségképpen teleologikus: tehát a tárgyválasztásban, a szemléletmódban értékelés, prekonceptió rejlik. Így filológiai-
ilag bármennyire is hiteles, valójában fiktív. Ugyanakkor ez a drámává sűrített fikció - éppen a dráma műfaji sajátosságainak megfelelően - hitelesebb lehet, mint ennek epikus /extenzív/ és tényhű leírása.

Ez az a szint, amelyen a művészet - jelen esetben a történelmi dráma - túllép a tudományon. Amikor történettudományi értelemben hiányzik a megfelelő alap vitás kül- és belpolitikai kérdéseink kielégítő megvilágításához, amikor nincs elegendő tudományosan hasznosítható anyag, amikor a társ-tudományok sem tudnak még hozzájárulni a tudományos magyarázathoz, és hiányosak a módszertani ismeretek, akkor lép fel a művészet, hogy bepillantást nyújtson a meglevő ismereteinken túli világba, s a fent részletezett fikció révén kitöltse a ténytársítás hézagait; s ehhez az egyik legemberibb tulajdonságunkat használja fel: az érzelmet; s megalkotja bármiféle "modell"-teremtés alapját: a típust.

Ahogy tehát a történelem szemlélete sem történelmen kívüli pont, hanem magának a fejlődésnek a produktuma, úgy a drámák világa is kettős tükröt tart a történelemnek: a drámai tárgyat mintegy rávetíti a keletkezés történelmének drámájára, arra az időpontra, amelyben az író létrehozza művét.

Ebből a szempontból válik jelentőssé, hogy a Történelem drámai totalitásából a történelmi Dráma számára mi válik ki; azaz a tényekből, a valóságból a művészet számára mi szűrődik ki. /A drámai művek sajátos tükrözésének a későbbiekben külön fejezetet szentelünk./

A kiszűrődés, a tipizálás folytán létrejött sűrítés esetén figyelembe veendő bizonyosfoku torzulási faktor, s ennek ismeretében, tudomásul véve, hogy bár csupán analógiákról – tehát bizonyos hasonlóságon alapuló egyezésekről –, s nem parabolákról – tehát példázatokról – van szó az esetek többségében, jelentős tényező, hogy a "modell" hogyan illeszkedik sajátos válaszával a még csak kérdéseket tartalmazó korba: a mű keletkezésének korába.

A történelmi dráma a történetfilozófiát tehát nem tényszerű részletezéssel, hanem a "modell"-teremtés erejével közelíti meg.

II.2. Történelmi dráma – társadalmi dráma

Mielőtt e két drámatípust elhatárolnánk egymástól, meg kell vizsgálnunk a maiság és a történelmiség fogalmát. Mit nevezhetünk mainak, "társadalminak" és mit "történelminek"?

A tágabb értelemben vett mai magyar irodalom, amely minőségileg teljesen új állomást képvisel irodalomtörténetünkben, 1945-ig vezethető vissza. Amióta azelőtt hányattatás, számkivetés, szenvedés, börtön járt, hivatalos irodalommal lett. Átalakult a társadalom alapját képező értékrend is. Maga a tör-

ténelem sem más, mint értékek keletkezésének és pusztulásának folyamata. Új célok születésének lehetősége mindig adott, megvalósulásuk törvényszerű, csupán idő függvénye. Az elért értékek elvesztése azonban relativ, fennáll feltámadásuk lehetősége. Elegendő csak azt megnézni például, hogy a szabadság mint cél, hányszor vetődött már fel az emberiség történetében. Kétségtelen, hogy az 1945-tel megszülető /magyar/ szocialista társadalom sok régi kötöttségből szabadítja fel az embert, s eljuttatja egy olyan fokra, ahol béklyónak érez minden kötöttséget; ugyanakkor azonban ráébreszti arra is, hogy mint minden emberi együttélés, ez a legutóbbi is rendelkezik bizonyos elvárásokkal, kötöttségekkel, melyek viszont absztraktabbak a korábbiaknál.

Új generáció, sőt generációk születnek és nőnek fel ezek között az új viszonyok és értékrendek között, akik számára nemcsak az értékrend tartalma módosul - mint erről a későbbiekben szó lesz -, hanem maga a "maiság" fogalma is átalakul, időben egyre inkább előrehuzódik. Dátumok helyett ezért célszerűbb a maiság és történelmiség megkülönböztetéséhez más meghatározót találni, hiszen a dráma "társadalmisága" illetve "történelmisége" is csak ilyen módon tisztázódhat.

Tematikáját tekintve a drámai műnem egyetlen megkötése, hogy anyaga emberek közötti történés legyen. Létezik tehát tárgyát tekintve a vallásos drámától a rémdrámán keresztül a művészdramáig számtalan

drámafajta. Azt a drámát, amelyik tárgyát a történelemből veszi, történelmi drámának nevezzük. A történelmi tárgy meghatározásához azonban szükség van a "történelmiség" fogalmának mélyebb vizsgálatára.

II.2.1. Történelmiség - maiság

A maiság fogalmának fent részletezett, időbeli fokozatos előrehuzódása a történelmiség és maiság összemosódását okozza, s ez napjainkban is számtalan vitára ad lehetőséget e tárgyban.

Háy Gyula "Történelmi dráma - társadalmi dráma" című tanulmányában /Kortárs, 1963. 9. szám, 1301-1305.p./ a következőket írja: "Minden mai dráma idővel a jelenkor társadalmának drámájából történelmi visszatekintéssé változik. A mű értékének egyik próbája, hogy képes-e túlélni ezt a funkcióváltozást, vagy a pillanattal, amely szülte, elszáll az életképessége is." Míg ezzel a kijelentéssel Háy Gyula a történelmi dráma privilégiumát vallja, addig Pándi Pál "Dráma és történelem" című írásában /Kritika, 1964. 3. szám, 3-9.p./ a következőképpen szól: "A társadalmi dráma mellett tulajdonképpen nem is létezik történelmi dráma. A történelmi megjelenésnek nem-társadalmi értelmezése éppoly használhatatlan, mint a társadalmi megjelenésnek nem-történelmi vagy éppen történelmietlen értelmezése. Mult és jelen cselekményei és konfliktusai nem abban különböznek egymástól, hogy az egyik történelmi síkon játszódik, a másik pedig társadalmi síkon."

A jó dráma – merítse témáját multból vagy jelenből – mindig társadalmi /s ezen minőséget is értünk/.
Hozzáteszi még: "Ha használjuk is a történelmi megjelölést, ennek csak az elemzés küszöbéig terjed a feltételes érvényessége, s ebben az elemzés-előtti-használatban sem igen mondhat többet, mint hogy a dráma cselekménye a történelmi multban játszódik."

Tény, hogy a történelmi dráma legtisztább megjelenési formája az, amikor egy nagyobb embercsoportot érintő konfliktus egy olyan régebbi multba ágyazva jelenik meg, amely a szerző közvetlen, gyakorlati tapasztalatából már nem ismerhető. Ezek az úgy nevezett tiszta történelmi drámák is bővülnek azonban egy olyan tényezővel, amely elhatárolja őket bármely más drámatípustól, s amelyről a későbbiekben részletesen szólnunk.

Mind Háy Gyula, mind Pándi Pál vallja azonban, hogy minden történelmi téma valamikor mai volt. Az állítás azonban fordítva nem érvényes: nem minden mai dráma lesz törvényszerűen történelmi dráma. Hogy ez a Háy által is említett funkcióváltkozás végbemenjen, szükséges, hogy a dráma további követelményeknek is eleget tegyen; az idő-dimenzió csak ezek teljesülésekor működik.

II.2.2. A történelmi személyiség szerepe vagy a személyiség történelmi szerepe

Pándi fent említett művében felveti még azt a problémát, hogy a történelmi és a társadalmi

dráma között elfogadhatatlan az a különbségtétel, hogy az egyik történelmi személyiségek körében játszódik - például a "királydrámák" -, a másik pedig ezen a megvilágított körön kívül, a történelmileg névtelenek társadalmában. E problémakör alapja az az örök kérdés, hogy mit helyezünk előtérbe: a történelmi személyiség szerepét vagy a személyiség történelmi szerepét; s ezen a téren ugyanolyan eltérőek a vélemények, mint az idő-szféránál.

A történelmiség fogalmához tehát egy újabb kritérium csatlakozik. Történelminek tekinthető-e az a dráma, mely ugyan a régmúltban játszódik, de a történelmileg névtelenek, az író fantáziájának szülőttei körében? És történelminek tekinthető-e az, amely akár napjaink, történelmileg reflektorfényben álló személyiségeit állítja középpontjába? Itt a tudományosság és művészség kritériumait figyelembe véve kijuthatunk a csapdából. Valamely történelmi eseménynek ugyanis művészi jelentőséget a tipikussága ad és nem a világtörténelem menetében betöltött szerepének fontossága. És ez vonatkozik a drámai cselekmény hordozóira, a személyekre is. A tények tipizálás nélküli rögzítése a történetírás feladata.

A művészi tükrözés szempontjából tehát a történelmi személyiségek szerepe és a személyek történelmi szerepe egymástól nem is olyan távoli kérdéskör. Elsősorban a drámai tárgyból eredő konfliktuson mulik, hogy történelminek érzünk egy adott témát vagy sem. Ha a konfliktus valamilyen magánjellegű

problémából fakad, tehát nincs a közélet, a mindenkire érdeklő és érintő politikum szintjén, akkor nem beszélhetünk történelmi tárgyról, még akkor sem, ha a dráma szereplői neves történelmi személyek. Ezzel szemben történelmi drámának tekinthetjük például Sárospataky István *Fekete tűz* című művét, amely egy valóban közelmúltbeli, de tagadhatatlanul történelmi jelentőségű eseményt dolgoz fel: a zsanai földgáz kitörést, az emberi küzdelem és kitartás absztrakt szintjére emelve, még akkor is, ha hősei nem prominens történelmi személyek, hanem egyszerű, történelmileg névtelen emberek.

A drámai cselekmény ok-okozati felépítését vizsgálva Bécsy Tamás is hasonló következtetésre jut "Mai élettények mai drámákban" című írásában /Irodalomtörténet, 1979. 4. szám 811-828.p./ : "Ha a cselekményetapok nem a szituációban rejlő okokból, hanem csak a szavakban, a beszédben meglevő okokból követik egymást, akkor a cselekmény elveszti a történelmi-társadalmi itt és most törvényszerűségeit, és csak egyéni, egyszeri lesz, mert az alakok pszichológiai törvényszerűségei által vezérelt cselekményetapok követik egymást." Ez az az eset, amikor a dikció eltávolodik, elfordul a történelmi szintű akciótól a szubjektivitás irányába, magával vonva ilymódon az egész drámai konfliktust.

Mi szükséges tehát ahhoz, hogy történelmi tárgy szülessék?

Ha történelmi az, ami embercsoportokkal, közösségekkel, tömegekkel történik, akkor a történelem "a közélet" szintjén játszódik; tehát nem tekinthető történelminek a magánember magánéletében lezajló magáneseemény. Ha valamilyen történelmi jelentőségű, azaz közéleti, tömegeket érintő esemény éppen napjainkban játszódik le, akkor a történelmiség és maiság fogalma időben egybeesik, majd törvényszerűen eltávolodik egymástól. A dráma történelmi hitelessége nem a nevezetes történelmi személyiségek felvonultatásából fakad, hanem az ábrázolás tipikusságából - irányuljon ez az ábrázolás akár fiktiiv személyekre is.

Lehetnek tehát nézeteltérések a fogalmak, illetve kategóriák terén, nevezhetjük a mindenkori közéleti eseményeket, érdekeket, kérdéseket középontba állító drámákat társadalminak vagy az idődimenziót is figyelembe véve történelminek, van azonban egy tényező, ami bármiféle drámahalmazból képes kiszűrni a valódi történelmi drámát, s ez a tényező a történelmi drámák metavilága. A történelmi dráma műfaja csak ennek birtokában nyerhet létjogosultságot.

II.3. A történelmi drámák metavilága

Háy Gyulát idézve /lásd 12.p./ említettük már, hogy amikor egy mai dráma történelmi drámává alakul, egyfajta funkcióváltozáson megy át. Amikor az úgy nevezett "tisztá történelmi drámá"-ról - tehát amely

témáját eleve a közélet szintjén játszódó történelmi multból veszi - szóltunk, felvetettük, hogy ez a drámatípus rendelkezik valamiféle többlettel a történelmi ábrázoláson túl. E többlet megközelítéséhez olyan leíró jellegű vizsgálatokra van szükség, melyekhez bizonyos kategóriák használata elkerülhetetlen; ezért ezek kialakításához, körvonalazásához el kell tekintenünk a fent tárgyalt fogalmak áttünéseitől, dinamizmusától - fenntartva természetesen továbbra is ezek érvényességét mint a történelmi dráma kritériumait.

Pándi Pál írja már idézett írásában /lásd 12. p./: "A történelmi drámáknak az a kovásza, ami nem a történelmi multból származik beléjük: az író eszmélkedése saját koráról, a megírás jelenében fogant írói gondolat. A multból választott téma csak eszköze a gondolat érvényesítésének. Hol kényszerű ez az eszközhasználat, mert az író nem jelenítheti meg eszméit saját korának termőtakaján; hol művészi célzatu átültetése a gondolatnak, amely egyetemesebben, szuggesztívebben csendül, ha történelmi akusztikába jut. Van úgy, hogy a kényszer és a művészi célzat együtt fordít a történelmi multba, s van úgy, hogy a művészi érdekű multba-fogalmazás a jelenből való kényszerű kilépés látszatát kelti."

Látható tehát, hogy a történelmi tárgyválasztás indoklására pillanatok alatt számtalan lehetőség kínálkozik a témát nem nyújtó jelentől, a nagyobb akusztikai kicsengést ígérő multon vagy a kényszeren keresztül mindezek együttes hatásáig,

melyhez Pándi még az író provokáló történelmi személyiséget is hozzáteszi, kiegészítve így a sort annak lehetőségével, hogy nemcsak az író választhat, hanem a történelmi téma is megválaszthatja a maga íróját.

Ilyen értelemben tehát a történelmi dráma sohasem szakad el a mindenkori mától. Ez a köztük levő szoros kapcsolat további kérdések sorát veti fel, melyek megvizsgálása jelen fejezet feladata.

II.3.1. A történelmi tárgy átértékelődése, jelenkorisága

A már említett funkcióváltozást tehát az okozza, hogy a történelmi dráma az idő-dimenzióban bármennyire lemarad is a mindenkori mától, gondolatisága, mondánivalója képes az egyre előrébb húzódó "ma" változó értékrendjeit követni, ezeknek megfelelni, hiszen a különböző korok embere csak akkor figyelheti izgalommal a hajdani személyek gondjait, ha kapcsolatot érez bennük saját problémáival. A dráma éppen a legfontosabb céljáról, a tömeghatásról mondania le, ha nem a jelenhez, a mindenkori jelenhez fordulna. A dráma, illetve színpadra állításának és a közönség általi befogadásának ezen vonatkozásairól az értekezésben külön fejezet szól. A történelmi dráma tehát közérdekűségét a mindenkori mából nyeri: a néző korabeli "ma" válik érthetőbbé azáltal, hogy a "tegnap"-ja megelevenedik.

Ahhoz, hogy a megírás idejében játszódó dráma ilyen maradandó életerőt nyerjen szükséges, hogy a szerző a múlt, amelyről ír, már a darab megszületésekor történelmi pillanatként tudja megragadni úgy, hogy ez a pillanat csak a darabból kivilágló előzmények után jöhessen létre, s csak a darabból kibontakozó jövőt vonja maga után.

Lényeges szempont, hogy a drámaíró a történelmi multat vagy a történelmi jelentőségűnek érzett jelen pillanatot tudatosan válassza ki, idézze meg, a tárgy történelmi valóságában, a jellemek és tetteik történelmi hitelességével. Már Lessing is megállapította, hogy a történelmi alakok más jellemvonásokkal a drámában sem szerepelhetnek, mint amilyenek a valóságban, amilyenek a történelemből ismerjük őket. Természetesen felvetődik a fikció kérdése: a drámaíró rendelkezhet bizonyos művészi szabadsággal, alkotói céljai érdekében módosíthat a tényeken - mint ezt már "Tudomány - művészet" című fejezetünkben taglaltuk -, de mindenkor ügyelnie kell a típusok autentikus ábrázolására. Ez a művészi szabadság nem a történetileg valóságos tények szabad rendezgetését jelenti, hanem a történeti anyag művészi célokra, művészi feldolgozásra való alkalmassá tételét engedi meg. Törekedni kell a történelmi és a művészi elemek harmóniájára.

A történeti tárgy a drámában nem válhat öncélúvá. Mivel a történelmi dráma - tárgyát a történelemből véve ugyan - a mindenkori mához szól,

más korszakban, gyökeresen megváltozott körülmények között a régi problémák másképp jelentkeznek, az egykori eszmék - érvek és ellenérvek - új relációkban kerülnek elő: végbemegy a funkcióváltozás, átértékelődnek, újat, többet fejeznek ki. Ebben rejlik egyediségük, varázsuk. Ha a dráma szinpadai tömeghatására gondolunk, nyilvánvaló, hogy a mindenkori nézőt nem az érdekli, hogy mi történt, hanem az, hogy miért így történt és hogyan, és mindenképpen keresni fogja a darab mai vonatkozásait. Tökéletesen igaz Hebbel szinte szállóigévé vált megállapítása: "Az utókort nem az érdekli, mint tükröződtek nagyapáink a mi fejünkben, hanem hogy miként ábrázoltuk nagyapáinkban is önmagunkat." A szerző számára a történelem saját nézeteinek és eszméinek megtestesítésére szolgáló eszköz, és éppen ezért, ha mai jelenségek miatt régi viták, küzdelmek, törekvések vetődnek fel, azt korunk veti fel, tehát válaszolni is korunk nyelvén, korunk szükségleteit kielégítő módon, korunk közönsége számára érthetően kell rájuk. Ady mondta: "A szinpad a máé, a jelené, a mindenkori közönség izléséé."

A "mi történt?" kérdés jelentősége abban áll, hogy mennyiben célozza az emberi megismerés határainak terjesztését, hiszen a mult mélyebb megismerésének célja a tudományban éppugy a jelenre illetve a jövőre vonatkozik, mint ábrázolásának célja a művészetben. S ebből a szempontból válhat a történelmi drámairás legmagasabb szintű - történetfilozófiai - céljává a "modell"-teremtés.

Mielőtt a "modell" fogalmának meghatározásáig eljutnánk, vegyük sorra a drámai funkcióváltozást, a metavilág létrejöttét, az átértékelődést motiváló szempontokat!

II.3.2. Distancia-teremtés

A művészi távolságtartásnak - a mondanivaló és a jelen között - korábban is voltak példái a névtalanságtól a helyszin és a szereplők átváltoztatásán keresztül a háttér, a díszletek "megtévesztő köntöséig"; s alkalmazására többnyire a keletkezés korabeli jelen szolgáltatott okokat - akár objektív, akár szubjektív szinten. A mindenkori jelenben élő közönség azonban mindig tudta, hogy mit mire kell vonatkoztatnia, s ehhez mindig nagyban hozzájárult a mindenkori jelenre valló forma, melybe az "eltávolított" tartalom helyezve volt.

A történelem segítségével elért distanciában tartás azonban minden egyéb próbálkozásnál tudatosabb, a tényekhez, a történelmi valósághoz erősebben tapadó. Lényege, hogy a ma történő helyébe a régen történtet teszi, de mindig egy történtet a történt és sohasem egy absztrakciót a valóság helyébe, ezzel biztosítva egyfajta statikus rálátást a dinamikus világra.

Van azonban a történelmi tárgyválasztás által elért distancia-teremtésnek egy másik vetülete is.

Ez már magával hozza a történelmiségnek, a történelem művészetbeli szerepének átértékelődését is.

II.3.3. A mitosz-teremtés

Mivel a dráma anyagának minden esetben olyan tipikus cselekménynek és emberi összeütközésnek kell lennie, amelyben mint drámai akaratban és küzdelemben a főhős - és benne egy egész embertípus - életének kell megnyilvánulnia, a drámának korlátozott számú személlyel és eszközzel ugyan, de egy egész világ illúzióját kell keltetni. Gyakori ennek az illúzióknak a tudat, a fantázia vagy az érzelmek világában belső mozgásként való elfogadása. Ez utóbbi azért válik lehetségessé, mert a drámában a mozgás totalitása a lényeges, szemben az epika tárgyi totalitásával.

Kétségtelen azonban Lukács Györgynek az a megállapítása, hogy egy triviális téma drámává fokozásában a dráma legszebb értékei vesznek el - terelődnek e téma akár a tudat, a fantázia vagy az érzelmek síkjára. Hiányzik itt valami, ami a cselekményetapokat megmagyarázhatná. A drámairó így kénytelen mindent a cselekvő személyek karakterére visszavezetni. Itt azonban vigyázni kell, mert - mint ahogy Lukács György írja "A modern dráma fejlődésének története" című munkájában -: "a pusztán karakterből való motiváció, az, hogy a sors kizárólag belülről jön, mindig a patológia határáig viszi a karaktert." Ez az, ami Bécsy Tamás ok-okozati vizsgálódásaiban a dikcióból - tulajdonképpen a

cselekvő személyek karakteréből - levezetett ok-okozatiság következménye, amely az alakok pszichológiai törvényszerűségei által vezérelt cselekmény-etapokhoz vezet.

Visszatérve a triviális téma drámává fokozásához, megállapítható, hogy ami szétesik a hétköznapi, a triviális élet gyakorlatában, az egy absztrakt szinten egységes és oszthatatlan. Ez az absztrakt szint, absztrakt világ az, ami a modern drámákból eltűnt, s ez az eltűnt világ nem más, mint a mitológia világa. Ha tehát hiányzik a mitológia, akkor a drámaiatlan helyzetek és emberek drámaivá tevésének egyetlen lehetőségét sokáig a patológia, a perverzítások ábrázolása oldotta meg.

Ezért hívja fel a figyelmet Lukács György fent említett művében a modern dráma mitosz-kereső, mitosz-teremtő jellegére.

Ezt a mitoszt a modern dráma a történelemben találja meg. Ezba legjobb lehetősége annak, hogy szintézisben forrjon össze az idő felett álló költőiség és az izgatónan aktuálisnak érzett mindennapi élet. A mitosz egyben világmagyarázat is, amely révén a szerző megismeri és érzékelhetővé teszi az emberi történelem és társadalom nagy konfliktusait, s elvezet az absztrakt szinten történő modell-teremtéshez. Ilyen értelemben a mitosznak nemcsak művészeti, hanem ismeretelméleti értéke is van, s hiven jelentéséhez /"mitosz" - görög szó, eredetileg "elbeszélés"-t jelent/ az emberiség történel-

mi létezésében felmerülő konfliktusok ábrázolására, s ha lehetséges, valamiféle megoldására is alkalmat nyújt.

Belohorszky Pál írja "Mitosz, allegória, szimbólum" című tanulmányában /Uj Irás, 1980. 2. szám, 89-105.p./, hogy: "A mitosz-teremtés nagy paradoxonja, hogy bár a mult a terepe, de valójában az akart jövő-célzatosság irányítja: tárgyat a multba állítja, de a méreteket a jövőből veszi hozzá." Tehát nem más, mint multként manifesztált jövő. Hogy a modern dráma számára a történelem mennyire mitosz, mitológia, éppen az bizonyítja, hogy a multtá "alakított" jelen is bővül a jövő-dimenzióval, hiszen jövő-célzat nélkül nincs műalkotás.

E történelmi mitosz-teremtés teszi lehetővé a modern drámában, hogy még a látszólag triviális téma is művészi színvonalra emelkedhet, sőt történelmi tartalmat nyerhet, s a valóságos, a megtörtént dolgok a mitológia távlatában az absztrakciók szintjén funkcionálhatnak.

Lukács György szerint ezért "minden modern dráma minden régebbihez képest történelmi dráma..., mert mindegyiknek igazi hőse, ha soha és sehol sem jelenik meg igazán, mégis mindig egy historiai folyamat /eredménye és kiindulópontja/..., mert térben és időben mindig konkrét, unikum, soha és sehol nem ismétlődő... Minden történés a lehető leg-szorosabban, elválaszthatatlanul hozzá van kapcsolva ahhoz a konkrét helyhez és időhöz, azokhoz a

konkrét körülményekhez, amelyek között éppen lejátszódik." /Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 81.p./

II.3.4. Analógia - parabola - szimbólum -
- modell

A történelemnek mitoszként való kezelése teszi lehetővé, hogy a drámában analógia keletkezzen az író kora és a témául választott történelmi múlt között: az író aktuális érvényű gondolatai és a felidézett kor problémái között. Az ilyen analógia művészi értékű, izgalmas hangerősítője a gondolatnak, alapvető tényezője a történelmi drámának. Tökéletes megegyezés, teljes és pontos párhuzam természetesen nem képzelhető el, hiszen a történelem nem ismétli önmagát. Ez a lehetetlenség azonban nem zárja ki az egymástól távolieső korok tendenciáinak történelmi egyirányúságát, melyeket így, a tendenciák szintjén nevezhetünk csak sztereotípiáknak. Ezek szintjén elképzelhető bizonyos viszonyok közti hasonlóság, a problémáknak a történelmi fejlődés vonal mentén mutatkozó rokonulása.

Lehetőség van arra, hogy ^{az író} a saját gondolatainak igénye szerint dolgozza ki a kiválasztott történelmi témát, tehát annyit emeljen ki a múltból, amennyit a gondolat érdeke megkíván. Ezen természetesen nem szabad történelemátalakító "aktualizálást" érteni.

Olyan analógia ez, amelyben a jelen hívja a múltat, és nem fordítva. Ha a hívott, megidézett múlt szembeszegül, és nem válaszol, az annak a következménye, hogy az írói, a hívó gondolat torz vagy zavaros. Vagy ha a történelmi hitelesség és a művészi szabadság harmóniája bomlik meg, akkor az analógnak érzett múlt az írói önkény operációinak az áldozata lesz. Hiszen ha a világtörténelem egyik zürzavaros szakaszában keresi az író valamiféle problematikus történelmi események igazi "miért"-jét, akkor megcáfolhatatlan igazságként bontakozik ki előtte az a tény, hogy ezek a "miért"-ek nem örökké létezők. Ehhez azonban az kell, hogy valóban egy régmúlt idő emberi létezésének "miért"-jeit, azok reális összefüggéseit próbálja a mai embernek, mint az ábrázolt nemzedék kései utódjának a szeme elé varázsolni. Csak így hozható összhangba a tendenciák analógiai szintjén az "autentikum" és a fikció.

Egyszerűbb dolog létrehozni az analógiát akkor, ha a történelem két, egymástól távoli partján levő egyirányú tendencia mindegyike a magántulajdon, illetve kizsákmányoló és kizsákmányoltak viszonyán alapuló társadalmi rendszerhez fűződik. A szocializmus korában jelentkező problémák, gondolatok történelmi analóghelyzeteinek megválasztása a megelőző társadalmi formációkban, bonyolultabb, áttételesebb feladat. Ha az író a szocialista mának vagy tegnapnak valamely problémáját a nem-szocialista múlt szituációiban akarja kifejezni, csak akkor végezhet sikeres

munkát, ha bele tudja fogalmazni a dráma történelmi kicsengéseibe, mához szóló mondanivalójába azt a fogalmak jelentéséig ható különbséget, ami az ábrázolt multat a jelentől elválasztja.

Ez a változás magának a történelmi drámának a strukturális változását okozhatja. Kialakulnak benne a keletkezés korának közvetlenebb-konkrétabb jellegzetességei - akár a nyelvhasználat, akár a problémák feltárása terén -; a történelmi személyiségek szerepe illetve a személyiségek történelmi szerepe kérdéskörben pedig - éppen a tömegek történelem-alakító erejének előtérbe kerülése révén - egyre dinamikusabban jelentkezik a történelmi személyiségek társadalmi feltételezettségének tétele.

A történelmi drámák elemzésekor nem a tények, személyek, szituációk vélt analógiája visz el a mélyebb, eszmei analógiához, hanem az író által középpontba helyezett gondolat elemzése.

A történelmi analógia konkrétabb formát ölt, ha a drámaíró parabolisztikus célzattal fordul a hasonlónak érzett tendenciához, és elvontabb lesz, ha a szimbólumok szintjén érinti őket. Egy azonban bizonyos: a történelmi dráma legkiérleltebb eszmeiségű változata az, amikor az analógiák felismerése révén a tendenciák sztereotípiáit ismeri fel az író, amikor már nem történelmi humanista üzeneteket közvetít, hanem történelemfilozófiát sugall; s e történelemfilozófia alapja a történelmi modellek felismerésében rejlik.

A modell a történelmi drámának az a história-
ilag analóg tendenciákon alapuló gondolati-eszmei
magva, amelynek értéke az ezen a szinten létező
ismételhetőség felismerésében rejlik, s amely egy
végeleáthatatlan múlt és egy soha véget nem érő jövő
pillanatnyi találkozásának eredményeként létrejött
ismeretelméleti tárgy is és eszköz is.

A történelmi tárgy modellként történő értel-
mezése az emberek közötti megtörténéshez, össze-
ütközéshez - ami a drámai forma leglényegesebb
kritériuma - valami ezen túlmenőt is hozzáad.
A tradíciók szelektálódnak, majd ujratereztődnek,
néhány megerősödnek, mások elenyésznek. A megélt
történelem súlya alatt deformálódik az ábrázolt
történelem; koncepciók módosulnak, érvénytelened-
nek, cserélődnek, a szubjektív értékek változnak.

Ilymódon a történelmi drámában nemcsak egy-
szerű individuumok közötti összefüggésekkel talál-
kozhatunk, hanem felfedezhetünk a jellemben egy
metaindividuumot, egy olyan területet, ami az il-
lető történelmi személyiség korabeli egyéniségén
tul van, amit az ő korában még nem ismerhettek,
amit a mi, mai korunk adott hozzá, és ami már csa-
kis nekünk szól. S ez a plusz nemcsak a dráma hő-
seire jellemző, hanem a cselekményre, a konfliktus-
ra, az egész mondanivalóra. Mivel a dráma egymásból
következő tények sorozata, ebből az ok-okozati lán-
colatból következik, hogy egészen addig a befejezet-
lenség érzését kelti, amíg el nem érkezik egy végök-
hoz, ami az összes lehetőség szerint felvetődő

"miért"-ekre egyértelmű választ ad, ami legfeljebb - és természetesen szükségszerűen is - a nézőben gyűrűzik tovább mint katarzis. Amit azonban maga a dráma vizuálisan és auditive végkövetkeztetésként nyújt, nem más, mint szerzőjének a világgal, az őt körülvevő valósággal szembeni érzése, látásmódja, gondolatvilága, értékelése, megállapításainak, konzekvenciáinak csoportosítása, kiemeléseinek, tompításainak ritmusa, gondolatmenetének tempója, emberképe és politikai beállítottsága - tehát világnézete. Érdekes következtetésekre engedne jutni a dráma-modell útjának vizsgálata a művészi tükrözés első szintjétől illetve az alkotói világképtől a befogadóban lecsapódó élményanyagig, ez azonban meghaladná jelen értekezés kereteit, így a problémakör idevágó részeit a következő fejezetben csak tömören érintjük.

Az alkotói világnézet természetesen csak légüres térben élhet úgy, amilyennek megalkották. A néző a drámai forma okozta nagy impressziók hatása alatt a maga saját világnézetének, gondolatvilágának és mindenféle irányultságainak, meglátásainak, tehát önnön egyéniségének megfelelő világnézetet, felfogást érez ki a kauzálisan végbement történésekből, s elképzelhető, hogy ez a világnézet még különbözik is az íróétól, nem beszélve a történeti mű történelmi korának, személyeinek világképéről.

Tehát igenis feltámadhat bármely már lehatárolt értékrend, világnézetileg azonban mindig átértékelődik, mégpedig annak a kornak az ízlése szerint, amely feltámasztja, és saját céljainak, eszméinek megfelelően alakítja. De maga, az ilyen módon átértékelt és történelmi drámába ágyazott világnézet is elveszitheti alkotója által létrehozott értékrendjét katarzisként továbbgyűrűzve a nézők tömegében. Lukács György ezt nevezi a drámai forma paradox voltának, ami "miatt a végső konstrukció, a világnézet szinte eltűnik belőle..." /Lukács György: Művészet és társadalom, 26.p./

A történelmi tárgy, a történelmi tartalom így működik a drámai forma korlátozott számú eszközeivel létrehozott, de mindent, egy egész világot magában foglaló, feszült keretei között, és megalkotja a modell révén a történelmi mű fent részletezett metavilágát. A drámában - Lukács Györgyöt idézve - "a história mitológiát pótló, mesterségesen distanciákat teremtő, monumentalitásokat létrehozó, trivialitásokat eltüntető és új patoszot produkáló kell, hogy legyen." /Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, 126.p./ A drámában a história mint tudatos projekció egy történelmi miliőt tár elénk, amelynek személyei elsősorban éppen történelmiségük révén nyerik el a tragédia patoszához szükséges súlyukat és jelentőségüket, amit az ugynevezett kollíziós kor - Lukács György terminológiájával a drámák virágkora - megkövetel tőlük. A történelmi dráma - éppen

modell-teremtő képessége révén - a drámai műnem legátfogóbb alfaja: a múltból merít, a jelennek szól, és a jövő lehetőségeit kutatja.

III. Színház és dráma

Mielőtt a konkrét magyar történelmi drámaírásra rátérnénk, a történelmi dráma funkcionálásának precízebb megközelítése érdekében szükséges még röviden szót ejteni a dráma és a színház kapcsolatáról a művészi tükrözés sajátosságai valamint a befogadás esztétika szempontjából. Az előbbi oldalról azért, mert a művészi tükrözés jelen esetben összetettebb, mint általában, az utóbbi pedig a történelmi tárgy átértékelődése szempontjából jelentős.

III.1. A művészi tükrözés jellegzetességei a történelmi drámák esetében

A probléma megvilágításában induljunk ki Ancsel Éva következő megállapításából /Ancsel Éva: A művészet éthoszaról, Művészet, 1982. január/ : "Más a drámai mű és más az interpretálása. A drámai mű egyik sajátossága az, hogy belső gazdagsága, strukturájának többértősége folytán alkalmat ad naprakész, országonkénti és a rendezői vagy színészi zseni által újjáértelmezett interpretálásra és megannyi reinterpretálásra."

A történelmi dráma idevágó sajátossága éppen az a sokrétűség, ami a tárgyválasztásban rejlik. Mindhárom idősíkot felöleli: meritheti témáját a történelmi multból, a közélet szintjén játszódó mindenkori jelenből, sőt metavilága, modelljének

törvényszerűségei is csak a jelenben illetve a jövőben válnak érdekessékké. Hozzákapcsolódik minéhez a drámai műnem azon jellegzetessége, hogy teljes értékű formáját és tartalmát /csak/ színpadra állítva nyeri el. E színpadi interpretáció - melyet részleteiben is megvizsgálunk - egyértelműen a mindenkori színpadra állítás korának vonásait tükrözi.

Földényi László a drámai tükrözés kérdéskörét Theszpisz, az első tragédia állítólagos megalkotója idejébe vezeti vissza /Földényi László: Dráma vagy színjáték, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1975./: "A Theszpiszék által mondott szöveg alapja lett a drámának, a játék pedig a művészi színjátéknak: a színházművészetnek."

Bár a dráma írói alkotás, funkciójában messze túlmutat az irodalom határain. Éppen innen ered jelentősége: a dráma az a sajátos, színészek által megszólaltatott irodalmi forma, amely nem elvont gondolatisággal, hanem élő anyagban, hus-vér emberek családi vagy egyéb közösségi konfliktusaiban, tehát egymásra utalt emberi egzisztenciákban mutatja fel az emberi együttélés konfliktusait, hogy aztán ennek majdnem-lehetetlenségéből levezesse a tökéletes együttélés megvalósításának mindenkre közeleztető parancsát.

A dráma mint a színjáték legfontosabb eleme már önmagában teljes, befejezett, esztétikailag autonóm világ, mely eleve magában foglalja a művészi tükrözés minden idevágó részletét.

A VALÓSÁG MŰVÉSZ MŰALKOTÁS BEFOGADÓ VALÓSÁG láncszemei közül azonban a "műalkotás" - ha dráma - kritikus pont. Ha nem kerül színpadra, akkor a sor a tükrözés folyamatának szabályai szerint zárul. Ha viszont színjáték formát ölt a már eleve teljes értékű drámai alkotás, a tükrözésnek egy újabb szintje valósul meg, melyben a művészi színjáték tagadhatatlanul valami mást hoz létre a drámához képest, és éppen ez a más-jelleg élteti a színházművészetet.

Ez azonban a drámával szemben sohasem jelenthet olyan minőségi ujszerűséget, mint például a megvalósult zene a valóság érzelmi tükréhez képest. Ily módon a színházművészet esetében a kettős tükrözés helyett - Földényi terminológiáját használva - pontosabb az interpretáló tükrözés fogalma. Ez az interpretálás természetesen a színházművészet terén nagyobb alkotói /rendezői, színészi, stb./ szabadságot biztosít, mint az előadóművészetek terén. Míg például a színpad az előadóművészet számára csupán pódium, a színházművészet számára dinamikus tér. A színész pedig nem előadó, hanem a dráma megelevenített, hus-vér típusa. Ilyen értelemben a színjátékművészet az interpretáción túl a kettős tükrözés számos vonását mutatja.

Ehnek jelentősége a történelmi drámák esetén abban áll, hogy a modell által képviselt eszmei mondanivaló, "a világnézet" további változásokon mehet keresztül. De ebben rejlik az a kifejezetten történelmi drámák esetén felmerülő probléma, amit

Ungvári Tamás a következőképpen fogalmaz meg:
"Minden történelmi dráma alapproblémája, hogy az
események egyszeri jellegét nehezen általánosítja.
A konkrét történelmi folyamat azért állítható csu-
pán bizonyos mesterkéltséggel színpadra, mert a
történelmi mozgató okai külsőek, a drámai történésen
kívüliek, magában az objektív időben játszanak, e-
zért az okozati láncolat eleve a drámán túlra mutat."
/Világszínház, 38.p./ Ez megint a történelmi drámák
metavilágához vezet el, aminek színpadi megjelenítését
aki sikerrel oldja meg, rendező legyen a javából.

A befogadás esztétika oldaláról szemlélve a
kérdést, különbségek vannak - éppen a művészi tükrözés
sajátos jellege, fokozatai következtében - a
drámai mű nyomtatásban történő megismerése, illetve
színpadon megjelenített változatának megtekintése
között. Míg az előbbi esetben az interpretáció min-
den lehetősége adott az olvasó számára, a színjáték
- eleve egyfajta interpretáló tükrözésként - elin-
ditja a nézőt az általa - a rendező által - inter-
pretált gondolatiság irányában. Mivel azonban mind
a drámai mű, mind a művészi színjáték éppen sűri-
tettsége, modell-teremtő ereje révén biztosítja a
néző számára is a gondolatiság mélyebb rétegei közti
kalandozást, hiszen - mint ahogy Almásy Miklós ál-
lítja /Almásy Miklós: Színjáték és társadalom, Szín-
háztudományi Intézet, Budapest, 1963./: "A dráma
felépítésébe eleve bele van kalkulálva a nézőtér,
a néző. Nemcsak hatásszerkesztési szempontból, ha-
nem úgy, hogy a darab igazi tartalmát úgy fejti ki,
hogy a hős és a szituáció harapófogójába a nézőt is

befogja. A néző tanu és résztvevő. A drámai helyzet felől objektív értékben látja az alakokat, a hős felől viszont együtt él a törekvések pátoszával. Benne csuesosodnak ki a feszültségek." S mindehhez társul, hogy maga a néző is hordozója a dráma többértelműségének: hiszen annak az általános szintnek, amelyen a drámai alak cselekszik, és annak a konkrét szintnek, amelyen a néző a hasonlót, az analógot felfedezi, találkozása láttatja meg a mindenkor modern problémát a régi műben. E felismerés hatását, sőt magát a katarzist is fokozza a meglátás kollektív élménye.

Mindez természetesen egy ideális helyzetben valósul meg ilyen tökéletes formában. A néző világképe, történelemszemlélete befolyásolásának színvonalához nagymértékben hozzájárul, hogy a művészi invenció miként talál a befogadói közösség egyetértésére vagy éppen ellentmondására, esetleg meg nem értésére. A fejlődéshez mindenképpen konszenzusra van szükség.

IV. A mai magyar történelmi drámaírás

Az eddigiekben áttekintettük a történelmi dráma sajátosságait az alkotói tárgyválasztástól a befogadói világképig. Megállapítottuk, hogy éppen tárgyi, tematikai sokrétűségével, sajátos idő-dimenzióival, modell-teremtő képességével és egyedi tükrözési jellegzetességeivel a történelmi dráma a drámai műnem legösszetettebb alfaja.

Nézzük meg ezután, miként funkcionálnak e műfaji jegyek a magyar történelmi drámában! Mivel a dolgozat célja az 1945 utáni magyar történelmi drámaírás főbb tendenciáinak vizsgálata, az előzményeket csak futólag érintjük a tendenciák világosabb körvonalazása érdekében.

IV.1. Előzmények

A magyar dráma fejlődésére nem jellemző a folyamatosság. Eleve későn indul. Még a XIX. század közepéig is inkább jellemzi drámairodalmunkat egy-egy kirobbanó tehetség kevés, nagyszerű teljesítménye, mintsem valamiféle tendenciaszerűség. Mindezt a magyar történelem: a polgárság ki nem alakulása tehető felelőssé, hiszen ezáltal hiányzott a befogadó közeg, a közönség. Csupán a XX. század elejétől beszélhetünk minőségi változásról.

Egészen a századforduló kommersz magyar drámaírásáig Magyarországon szinte "hazafiui kötelesség"-

nek számított drámát írni. Pótolni kellett a hiányt. A történelmi valóság azonban még egyszerűen valamiféle morális-didaktikus célt szolgált.

A romantika időszakában nálunk is elterjedt a historicizmus, mely a történelmi folyamatokat idealista, metafizikus módszerekkel ábrázolja - teljesen öncélúan.

A századforduló történelmi drámái is még vagy az idejétmúlt romantika szellemében, vagy a divatosan semmitmondó ujromantika hatása alatt íródnak /Gabányi Árpád/. Az egyre inkább előtérbe kerülő üzleti szellem a könnyebb műfajokat igénylő közönség miatt háttérbe szorítja a Bessenyei óta a magyar drámaírás egyik fő ágát képviselő történelmi drámát. Bródy Sándor történelmi egyfelvonásosai, Móricz Fortunatusa, Szomory Dezső történelmi játékaik inkább csodálkozást, mint csodálatot váltottak ki. A teleplező történelmi látás, a mindennapi városi nyelv költői sikra emelése olyan törekvések voltak, melyek megelőzték korukat.

Az I. világháború vége, az összeomlás, a két forradalom, az ellenforradalom, a fehér terror időszakai után az egyik első, jelentős drámával jelentkező író Harsányi Kálmán *E l l á k* című /1923/ áltörténelmi drámájával. Az Attila haláláról szóló mű a Horthy-korszak modell-drámája. Az elmúlt világ visszaidézésének indoklásául a hun magyarság harci erényei szolgáltak.

Az *E l l á k* után a magyar történelmi drámának egyfajta hangváltása következik be, amely már el-

vezet a népi írókig. E hangváltás lényege, hogy most már a multban a nemzeti lét, a nemzeti fennmaradás problémáival viaskodnak, a nemzeti vagy a világtörténelem egy-egy epizódján keresztül, végül is a haladás vagy maradás, a továbblépés vagy megsemmisülés problémakörének árnyékában.

Majdnem egyszerre jelenik meg Füst Milán I V. H e n r i k k i r á l y és Háy Gyula I s t e n, c s á s z á r, p a r a s z t című drámája. Füst Milán a shakespeare-i dráma tradíciójára támaszkodva a lélek és hatalom problematikáját vizsgálja, Háy pedig marxista történelemszemlélettel a lét meghatározta tudatot. Németh Lászlónál megjelenik a történelmi feladatával birkózó hős /például VII. Gergely/.

A magyar történelmi dráma kiszakad a magyar történelem büvköréből, s minőségileg új szintre emelkedik: a lélek, az ember és a történelem kérdéseit vizsgálja.

A népi írók mozgalma, mellyel már átcsuszunk felszabadulás utáni irodalmunkba, olyan - minőségileg új - állomást képvisel a magyar történelmi drámairás fejlődésében, hogy az urbánus mozgalommal összevetve, a műelemzésekénél - Németh László és Eörsi István Széchenyi-drámáinak összehasonlító elemzésekor - külön fejezetet szentelünk neki.

A magyar történelmi dráma tehát ilyen előzményeket, tendenciákat hordozva érkezett a részletebben is tárgyalandó, 1845-től napjainkig terjedő időszakba. Mielőtt azonban további fejlődését meg-

vizsgálánk - elsősorban történelemfilozófiai szempontból, valamint a már említett műelemzések terén - érdemes bizonyos hungarológiai körülményeket végezni.

IV.2. Európa közepén

Már Ady is hangsúlyozta, hogy Magyarország földrajzi fekvése mennyire befolyásolja az itteni viszonyokat. Ilymódon drámairodalmunk is ki van téve mindenféle irányból érkező formai és tartalmi hatásoknak, amelyek között sajnos könnyű elveszíteni saját nemzeti jellegünket, drámáink egyénien magyar izét. Mindehhez társul az a még ma is csak lassan szűnő program, hogy minél több külföldi drámát játszassunk színházainkkal, ami magában még nem lenne hiba, de amikor már nemzeti irodalmunk rovására megy a dolog, jogos a fellépés ellene - mint ezt az Élet és Irodalom hasábjain 1982 végén zajló vita is tükrözi. Egy időben szinte "szégyeltük", "eltitkoltuk" magyar voltunkat. Elfeledkeztünk arról, hogy bár lehanyaglott drámairodalmunk akkor, amikor nyugaton már javában a legújabb irányzatok hódítottak a színpadon és a drámairásban egyaránt, azért nekünk is volt egy Bródy Sándorunk, és még ma is méltán lehetünk büszkéek Madách Imrére, a "világtörténészre" vagy Katona Józsefre, történelmi drámairásunk megteremtőjére. Felszabadulás utáni irodalmunk pedig mind a klasszikus, mind a modern értelemben vett

történelmi drámairás területén olyan jelentős egyéniségekkel ajándékozott meg bennünket, mint Németh László, Illyés Gyula, vagy akár Páskándi Géza, Déry Tibor, akik mögött nem kell elrejtünk a nyolcvanas évek drámairó nemzedékét sem, akik - a modern világ összefüggéseit keresve - a mindennapi élet legprózaibb mozzanataihoz igazítják ábrázolásmódjukat, amelyben a minél tökéletesebb kép kialakítása érdekében nem riadnak meg a történelmi tárgytól sem - s itt ezen a történelmi tárgyról az elméleti részben kifejtett meghatározás értendő.

Száraz György "Kell-e történelmi dráma?" című írásában /Népszava, 1975. szeptember 27. 5.p./ Kolozsvári Páll Árpádot idézi: "A magyar író mindig küzdelmes viszonyban állt a történelemmel. Illyés Kegyencéből egy nyugati szerző tollán, ugye lehet, lélektani dráma lett volna. Ő azonban ... a dráma középpontjába a kérdés társadalmi vonatkozásait helyezte." Majd hozzáteszi: A történelmi drámáról "nem mondhatunk le ma sem, amikor egy új patriotizmus és felelősségteljes internacionalizmus kettős kötődésében gazdasági és politikai válságok begyűrűzései közepette, kis nemzet komplexusokkal küszködve, szervülő új társadalmi formációk között, új etikát teremtve megyünk előre." Sőt ez az az időszak, amikor a történelmi dráma modell-teremtő ereje lehetőségei csúcsára hághat. Talán ebből következik, hogy a magyar tör-

ténelmi dráma alaptipusa még mindig a B á n k
b á n vagy a F á k l y a l á n g, a nem -
mondjuk - Anouilh B e c k e t j e.

Ezek után pedig tekintsük végig, hogy ez
az alaptípus miként vonul végig, vagy hogyan mó-
dosul a felszabadulás utáni magyar történelmi drá-
mairodalomban!

IV.3. 1945-től az ötvenes évekig

Felszabadulás utáni drámairodalmunkat a for-
dulat évéig részben az emigráció alkotja. Jellemző
erre a korszakra Voltaire egykori megállapítása:
"Van olyan ország, amelytől hatszáz mérföldnyire
kell lennünk ahhoz, hogy hasznos igazságokat mond-
hassunk neki." Hazai íróinkat a népi demokrácia
évei alatt még nagyrészt az izmusok hatása jellem-
zi /Háy Gyula, Balázs Béla, stb./.

A szocialista dráma Gergely Sándor V i t é-
z e k é s h ő s ö k című művével jeleni meg.
Az 1949-53 közti időszakot a szocialista realizmus
fejlődése jellemzi, amit azonban két alapvető hi-
ba kissé beárnyékol. Egyrészt a nem kommunista vagy
nem szocialista realista alkotók adminisztratív esz-
közökkel történő kiszorítása a művészeti életből,
másrészt a szocialista realizmusnak mint kötelező
stílusiránynak a meghirdetése, ami szabályainak
minden alkotóra vonatkozó megkövetelése által se-
matizmushoz vezet, s több esetben dogmatizmust
szül. A drámák "szocialista vonulata" nem csupán
az ellenség és a kommunisták megütközésében kell,

hogy keresse a konfliktust, hanem belső fejlődésünk egyes fázisai, egyenlőtlenségei vagy az általunk kitermelt negatív jelenségek feltárásában. Köztudott azonban, hogy ez a korszak nemcsak irodalmi tulzásokkal volt tele, hanem politikai tulkapásoktól sem volt mentes.

IV.4. A történelmi dráma metamorfózisa

IV.4.1. Szószék-dramaturgia

A magyar dráma akkor kezd igazán érdekessé válni, amikor a magyar társadalom - s benne a művész értelmiség is - "kiheverte" az ötvenes évek egymást követő politikai, gondolati, érzelmi traumáit. A multtal való szembenézés drámáját azonban hamarosan felváltja az a drámai kép, mely a multat csak a jelen apropójának, vallató eszközének tartja, a színpadot szószéknek használja. Az író felfedezi a jelen zsákutcáit, a jelennel akar szembenézni, ennek megértéséért fordul a multba, először még abban a hiszemben, hogy a társadalom majd megoldja a problémákat /pl. Doboz: *H o l n a p f o l y t a t j u k*/, majd a kikerülhetetlen szembenézés igényével /pl. Darvas: *R é s z e g e s 6*/.

A jelennel-szembenézni-a-multon-keresztül elve így előbb a jelennel való vita és elemzés hangsúlyeltolódásában bontakozott ki; a későbbiek során

pedig álruhát ölt, és a történelmi példabeszéd, a parabola formájában jelenik meg. Végül ez a drámatípus az, amely megvalósítja a moralizáló szemléletmódtól való elszakadást. Illyés K e g y e n c e még a morál szféráján belül elemzi a politikai döntések értékét, Darvas József Z r i n y i je azonban már a magatartás egészében oldja fel a morál és a politikum kapcsolatát.

IV.4.2. A történelem iróniája. A negativitás

A személyi kultusz évei után tehát a magyar történelmi dráma amellett, hogy sok mindent megőriz az előzményekből, alapvetően szakít velük. Érdekes ezt a metamorfózist az egyre nagyobb differenciálódás szemszögéből is megnézni. A modern történelmi dráma már nem a romantikus történelmi dráma leszármazottja. A múlt századok viszonyai a distancia-teremtés lehetőségével biztosítják a drámairónak, hogy a jelen feszítő gondjairól tudjon írni. A szerzők felismerik a negativitás pozitív szerepét is, azaz hogy az emberi-társadalmi "jó"-t csak úgy lehet felmutatni a színpadon, ha a benne rejlő vagy a kialakulását elősegítő negatív tényezőkről is szólnak. Ebből a szemszögéből a hősöket, a konfliktust összetettebb értékrend alapján lehet ábrázolni, és kiderül, hogy a pozitív vívmányok véres tévedésekből is születhetnek. A modern magyar történelmi dráma további útján azonban a

negativitás tulsúlyba billenése újabb problémakört vet fel: emiről részletesebben a nyolcvanas évek drámairó nemzedékének tárgyalásakor lesz szó.

Az viszont vitathatatlan, hogy a negatív tényezőknek az ábrázolás középpontjába kerülésekor már nem a szép jelen és a rossz múlt áll egymással szemben, hanem - a jelenben kirobbanó konfliktus formájában - a rosszat okozó jó. Ez hozza világra a történelem iróniáját, mely az urbánusokon keresztül a nyolcvanas évek drámairó nemzedékét is befolyásolja. Ez az irónia azonban nemcsak a történelem jellemzője, hanem a történelemmel szemben is létezik, és az alkotó részéről deheroizáláshoz vezet. Gyökerei Bródy Sándor egyfelvonásosaiig nyulnak vissza: a történelmi alakok szinte "lemeztelenítve", hétköznapivá válva jelennek meg előttünk. Erről a deheroizálásról még Eörsi István illetve Spiró György kapcsán konkrétan is szót ejtünk.

^{4.} IV.3. Az írói felelősség

A magyar történelmi dráma további differenciálódásához vezet a drámairók személyes társadalmi háttere. Almási Miklós veti fel a kérdést /Almási Miklós: Áttekintés 15 év magyar drámáiról, Literatura, 1977. I.szám 78-79.p./ : "Miért születtek mélyebbre ásó drámák a szocializmus paraszti kritikájából, mint a fegyelmezett, kommunista írói

magatartásból?" A probléma megválaszolását a kommunista szerzők "önkritikájának" elvéből vezetik le. Az ő esetükben ugyanis a társadalmi problémák felvetésekor egyértelműen önbírálatról van szó, s a közvélemény ezt gyanakvóbb szemmel figyeli, mint az "utitársak" kritikáját. Tehát a kommunista írók esetében az önkontroll, a beépített fékek rendszere vált erősebbé. Nem alakult ki olyan közhangulat, amely inkább kötelességükké tette volna ezt az önkritikus társadalomelemzést, amely azt érzékeltette volna, hogy ezek a fontos jelenségek közös gondok, és közösen kell megoldani őket. Míg tehát a hatvanas években a kommunista író feladata a pozitív értékek felmutatása volt, addig a dráma funkcióváltozása következtében az írói felelősség abban áll, hogy megfogalmazza a társadalmi feszültségeket keltő belső ellentmondásokat - figyelembe véve a társadalomkritika negatív irányú hatását is.

IV.4.4. A drámai emberszemlélet átalakulása

A színház is és a dráma is kezdetben a demonstráció szándékával közeledett hőseihez, később a felfedezés igényével.

Az elmúlt évtizedek sikeres drámáinak fejlődésvonala a társadalmi konfliktusoktól és a történelmileg megragadott kérdésektől a kuriózum, a szkepszis, a groteszk és az excentritás felé mutat. Rokontható

ez a kérdéskör a történelmi iróniával, de tül-
tesz rajta annyiban, hogy nem a történelmi sze-
mélyiségeket deheroizálja, hanem napjaink kisem-
berének banális konfliktusait állítja előtérbe.
Ha ennek okait megvizsgáljuk - a történelmiség
kritériumának idő-dimenzióját figyelembe véve -,
itt is modell-szintű általánosításra juthatunk.
Ha végigtekintünk a felszabadulás utáni évtizede-
ken - a hetvenes évek közepén kezdődő gazdasági
válságot megelőzően -, a társadalmi mozgások foko-
zatos lelassulásának, az egyre biztosabbnak tűnő
konszolidációnak vagyunk tanui. A konszolidáció
pedig mintegy oldja és kiküszöböli, megakadályoz-
za az ellentétek nyílt megütközését, és a nyomá-
ban kialakuló társadalmi légkör maga is természe-
tessé teszi az ellentmondások nyílt megütközésé-
nek elfedését. Azt azonban, hogy a felszín alatt
mégis létezik egy mozgás, érzékelteti az a -
drámákból kicsengő - kérdés: Jól van ez így?
Miért elégszünk meg félsikerekkel, miért köny-
veljük el még a kudarccokat is sikerek gyanánt?
S hogy e kérdések mennyire jogosak voltak, bizo-
nyítják éppen a nyolcvanas évek.

Az emberszemlélet átalakulásában - a
hetvenes évek folyamán - Almási Miklós fent emli-
tett írásában /lásd: 45.p./ még egy okot lát:
"A munkásság-parasztság jobb anyagi viszonyok kö-
zött él, sorsuk kispolgárisodása nem kínálja
közvetlenül a drámai konfliktust. De e témák visz-

szaszorulása azt is jelzi, hogy az írók egyre kevésbé ismerik ezeket az osztályokat. Író voltuk értelmiségi konfliktusait ismerik jobban."

Tény, hogy a munkás-konfliktusok feltárásában ma sematizmust, "direktbe politizálást" gyanítanak, s elfordul tőle nemcsak az író, hanem a közönség is. Elvezet ez egyfajta értelmiség-centrikus művészethez, mint ahogy nemcsak az emberszemlélet változása, hanem a dráma egyéb vonatkozásai terén is megfigyelhető az intellektualizmus, az esztétizmus felé haladás.

Mindez természetesen nem jelenti a nem-értelmiségi rétegek problémátlanságát, hiszen ennek ellenkezőjét éppen a különböző szociológiai felmérések tárják fel.

IV.5. Hatalom és morál

Bármennyire differenciálódott is a felszabadulás utáni magyar történelmi drámaírás, a hatvanas évek közepén - mint már korábban utaltunk rá - minden irányzatban felmerül a szocialista társadalom politikai viszonyainak, a hatalom kérdésének, illetve ezen kérdéskör emberi és történelmi következményeinek elemzése: a hatalom és morál problematikája.

A színház szakit szószék-jellegével, és a társadalom önismereti fóruma lesz.

A hatalom és morál problematikájának megfogal-

mazása két irányzatot hoz létre: Az egyik a hatalom elvont, történelmi tartalmától nagyrészt megfosztott szerkezetéből indul ki, és az érte folytatott harc emberi logikáját elemzi. Alapvető tézise, hogy a hatalom gyakorlása az embert immorálissá teszi, mert lényegében hozzátartozik az elnyomás. A morális embernek e körön kívül kell magadnia. Ehhez az irányzathoz csatlakozik például Hubay Miklós *N é r ó j á t s z i k* című drámája. A másik felfogás a szocialista hatalom emberi, morális tartalmát elemzi, tulajdonképpen önvizsgálatot gyakorol. Nem általában tartja immorálisnak a hatalmat, hanem az elavult módszerekkel, a mult továbbélésével száll vitába. Példaként említhető Gyurkó László *E l e k t r á j a*.

A hatalom és morál problémaköre a kor drámai csúcsteljesítményeinek ösztönzője lett. A számos felvetődő kérdés - a jó és rossz hatalom, a köztük levő határ, a hatalom és jellem viszonya, szükségszerű-e a torzulás, a cél szolgálja a hatalmat, vagy a hatalomnak kell egy magasabb cél szolgálatába állnia? - nyilvánvalóan az ötvenes évek elejének politikai gyakorlatából, s az azon való önmegcangoló, történelmet-faggató elmélkedésekben gyökerezik.

Egy bizonyos hatalommal jellemzett történelem ütközik össze az erkölccsel, egy-egy jellemóriás

kerül szembe az emberi vagy politikai alacsony-lelkűséggel például Németh László vagy Illyés Gyula drámáiban. Eörsi Istvánnál pedig az erkölcsi ítélet groteszk szemlélettel párosul, ami már a történelemszemléletet is más nézőpontba helyezi, mint erről a műelemzéseknek még szó lesz.

Tény, hogy a hatalom és morál konfliktusa szoros kapcsolatban fejlődik a történelmi szemlélettel, az illuziómentes történelemkép drámai kialakításával. Éppen a történelmi drámák deheroizálást célzó irányzata jelzi, hogy a hatalommal nemcsak visszaélni lehet, hanem az is katasztrófát okoz, ha nem élnek vele.

IV.6. A történelmi dráma mint a magyar nemzeti jelleg kutatása

Mint már az elméleti részben megállapítottuk, van a történelmi drámának egy olyan műfaji sajátossága, amely ismeretelméleti alapokon szinte a tudományhoz közelíti, hiszen célja a múlt feltárása a jelen számára történő modell-teremtés erejével, és a jövő lehetőségeinek kutatása ennek segítségével. Ilyen ismeretelméleti alapon nyújt lehetőséget a történelmi dráma nemzeti jellegünk vizsgálatára. A történelmi dráma a színházba járók számára világszerte mindig valami magasztosat, rendkívülit jelent. Mi magyarok csak annyiban különbö-

zünk más országok nézőitől, hogy bennünk még fokozottabb várakozás él a történelmi témák iránt, s ezt a nézői beidegzettséget kevés vigszágot látott történelmünk teszi érthetővé.

A nemzeti, társadalmi önismeret jelenik meg Szabó Magda *A meráni fiú* című drámájában is. Béla király közvetlen környezet nem tartja veszélyesnek a tatárokat, s ezért nem tudatja a hátreket az elkárhozott királlyal, és nem is tesz a tatárveszedelem elhárítására semmit. Nem a kollektív bölcsesség uralkodik, hanem az egyedek öntetszelgése - ismeri fel a szerző a magyarságnak azt a tulajdonságát, mely történelmünk során számos katasztrófa okozója lett. Igazi önismeretet gyakorolni tehát nem a szimptomák pusztá felmutatásával lehet, hanem az okokat is fel kell deríteni. Ilyen értelemben mutat rá Szabó Magda például a hiuságra, a tevékenységtől való irtózásra, a nemzeti öntulértékelő magatartás következtében elkövetett hibákra.

A sajátosan magyar nemzeti jelleg kutatása - mint történelmi drámáink egyik funkciója - végigkíséri az elmúlt időszakot. De mi is árulhatna el többet egy népről, mint éppen a történelme, küzdelmei és sikerei, a kudarcokra és győzelmekre való reagálási modora? Ezért jogos a mult faggatása még akkor is, ha a történelmi tárgy nem közvetlenül a magyar történelemből ered, hiszen a történelmi drámairó célja a történetfilozófiai

modell felrajzolásával - még világtörténelmi témával is - saját népe, társadalmi helyzetének, viszonyainak, emberének ábrázolása.

IV.7. A régi magyar vitadrámák felelevenedése

Szintén jellegzetesen magyar vonulat a régi hitvitázó drámák stílusának, szerkezetének felelevenítése a modern korban. Ez a drámatípus minden korban képes nagyszerűen érzékeltetni az író állásfoglalását a különböző társadalmi konfliktusokban. Ide tartoznak Galilei, Dózsa, valamint Kálvin és Szervét, vagy Dávid Ferenc, István király küzdelmei, vitái Németh László, Illyés Gyula, Sütő András, illetve Páskándi Géza és Szabó Magda jólismert drámáiban. Ezek a történelmi drámák a jelenhez szóló, aktuális és ezért elsődleges mondanivalójukon túl azonban egy elvi kérdést is nekünk szögeznek: mikor és meddig érdemes hitvitázni - egyáltalán vitázni? S ez a kérdés teljesen jogos és időszerű volt a népies-urbánus vita idején. Vagy még ezen is túl: "Milyen időben és miért folyik urbánus és népies vita - idézem Hermann Istvánt az Alföld 1977/1. számából - mi történik azokkal, akik a konkrét feladatokat látják maguk előtt, és másfelől mi történik azokkal, akik a konkrét feladatot, például egy ország továbbfejlesztésének feladatát nemcsak megértették, hanem adott pillanatban ezt a feladatot ideológiailag is hajlandók alátámasztani?" Ezek a kérdések

öltének testet a modern hitvitázó drámákban, s a válaszkérés nemcsak az íróknak, hanem a nézőknem, olvasóknak is feladata.

A hitvitázó dráma tehát többé vagy kevésbé, de határozottan érzékeltette azt, miképpen foglal állást az ember, az író, a művész a különböző társadalmi konfliktusokban. Két nagy feladatot hajtott végre: kiásta a maga örökségét, a régi magyar hitvitázó drámát, a megszülette a hitvitákkal szembeni polémiaát, megteremtve az ironikus színjátékformát. A hitvita tehát jogosult típus és szükségszerű szemléleti és stílusáramlat az elmúlt évtizedekben. Még akkor is jogos, "sőt talán éppen azért az - idézem Hermann Istvánt /Hermann István: Szemléleti és stílustörekvések, in Disputa a magyar drámáról, Alföld, 1977. 1. szám 53-75.p./ -, mert Ady Endre koncepciójának beteljesületlen beteljesülése."

Adynál merült fel az, hogy Magyarországon minden valahogy izoláltan hat, minden európai érték éppen ezért átértékelődik, és minden értéktelenség sajátos dicsfényt nyer. Ennek leleplezése volt a magyar líra, majd egységes nézőpontból tekintve a magyar dráma feladata. Ami tehát korábban lírai volt, az ma drámai.

Mindez arra a kérdésre keresi a választ, amit Hermann István fent említett hozzászólásában a következőképpen fogalmaz meg: "ha egy ország már a maga fejlődésének lényegével kapcsolódik a világfejlődés élvonalához, akkor mi tör-

ténik ugyanazokkal az elemekkel, melyek időben és térben fogalmazódnak meg, s melyeknél az idő és tér eltérése helyett a magyar koncepciók legtöbbször egy elvont utópiát tudtak az elérhetetlenséggel szembeállítani?"

Időnk és terünk egymáshoz való viszonylatait kutatja az a magyar történelmi dráma is, amely a felszabadulás óta a "szószék"-ről leszállva és hatalmas változásokon végighaladva, differenciálódva és ugyanakkor számos kérdésben - mint fent részleteztük - homogenitást mutatva a nyolcvanas évekhez érkezett. Ezen legutóbbi időszak vizsgálata előtt emeljünk ki a fent tárgyalt időszakból két olyan drámát, amely tendencia-teremtő értékeivel napjaink drámairására is jelentős hatást gyakorolt: Németh László *S z é c h e n y i* és Eörsi István *S z é c h e n y é s a z á r n y a k* című művét.

V. Németh László S z é c h e n y i és Eörsi
István S z é c h e n y i é s a z á r-
n y a k című drámájának összehasonlító
elemzése

A fent vázolt, jellegzetesen magyar idő- és térbeli viszonylatok kutatása, a történelmi drámák analógia-kereső és modell-teremtő képessége, idő- és térbeli áthelyezéssel járó jelenkori átértékelődése, aktualitása, ugyanakkor a metavilágból fakadó lefordíthatatlansága jellemzi a bevezetésben bővebb tárgyalásra kijelölt Széchenyi-drámákat is. Közös jellemzőjük, hogy tárgyválasztásuk a keletkezés idejéhez képest a történelmi múltba nyulik vissza, s a közös téma az egyedi jellegzetességek szembevetéséből kiemelését teszi lehetővé.

Lehetőséget adnak e kiválasztott művek az elmúlt évtizedek magyar drámáinak két legszembe-szökőbb, a vonulatba illeszkedő, ugyanakkor tendenciákat teremtő, s ily módon a később tárgyalandó nyolcvanas évek drámairodalmára is kiható sajátosságokat hordozó irányzatának, a népiességnek és az urbanizmusnak az összevetésére két konkrét drámairól két konkrét történelmi drámáján keresztül.

Ugyanakkor feltárhatók bennük két alkorszak - a közvetlenül felszabadulás utáni és az ötvenes évek - írói aggodalmai, ut- és válaszkere-

sései, melyek jobban megvilágítják számunkra a jelzett két időszak társadalmi és gazdasági életét, gondjait, problémáit - természetesen a történelmi drámák áttételességével és örök-idejűségével.

V.I. Széchenyi István

Vizsgáljuk meg, hogy Széchenyi kora, a XIX. század nagy szabadságmozgalmi, nemzeti és polgárosodási törekvései alkalmasak-e korunk problémáinak kivetítésére, s ha igen, mennyiben és miért! A drámák keletkezésének idejét - *S z é c h e n y i* /1946/ illetve *S z é c h e n y i é s a z á r n y a k* /1963/ - a választott tárgy idejével - a XIX. század - összevetve szembetűnik, hogy nem egyszerű analógiáról van szó, hiszen alapvetően eltérő társadalmi formációk jellemzik a két kort.

Pillantunk vissza egy kicsit a múlt század közepére! II. József alkotmányt sértő rendeletei kihívják a nemzeti felháborodást. A jelszó: A rendi alkotmány megvédése! Ez azonban önmagában mit sem ér. A célok eléréséhez tettek, a tettekhez ideológia kell. Amikor gróf Széchenyi István megjelenik a híres pozsonyi országgyűlésen, ahol egy magyar akadémia sorsáról kellett dönteni, ő az egyetlen, aki addig ugyan alig tudott valamit ősei hazájáról, kissé idegenes magyarsággal felszólal, és birtokai egyévi jövedelmét

ajánlja fel a nagy magyar ügynek. Ez volt az első tette azért a Magyarorszáért, amelyet addig durvának, tudatlannak, vaknak, de ugyanakkor gőgösnek és beképzeltnek tartott, és halálát jósolta.

Miután azonban átveszi apja magyarországi birtokát, hamarosan éppen ő lesz a szunnyadó magyar nacionalizmus ébresztője. Meggyőződése azonban, hogy "a mi jólétünket az Osztrák Monarchia általános jólétében kellene keresnünk. Egy független, korlátozott magyar királyság nem a mi korunkhoz illik. Ne kívánjunk lehetetlenséget!" - mondja az 1825. évi országgyűlésen. Széchenyi tehát átalakulást akar a magyar társadalomban, de nem a Monarchiától való elszakadás árán; ellenzi a forradalmat, gyűlölő a francia forradalom eszméit, reformokkal kíván javítani a helyzeten. Célja az európai eszmék elterjesztése és alkalmazásuk a magyar viszonyokra, s ezzel együtt a magyar faj fennmaradásának biztosítása, nemesebb kifejtése. Vagyis a nemzeti eszme hasson át mindent, de nem az európai kultúra vívmányai nélkül, hanem ezek áthasonításával, magába szívásával. Középutas politikájával a célja a lehető jót elérni a képzelt jó helyett. A H i t e lben írja: "A mult elesett hatalmunkból, a jövődönnek urai vagyunk. Ne bajlódjunk azért hiábavaló reminiszcentiákkal, de birjuk inkább elszánt hazafiságunk s hiv egyesülésünk által drága anyaföldünket szebb virradásra.

Sokan azt gondolják: Magyarország volt; én azt szeretem hinni, lesz."

Széchenyi abban a hitben élt, hogy ha az uralkodó látja az olaszországi forrongásokat, a bécsi forradalmat, a prágai elégedetlenséget, s ezekkel szemben a magyarok felsorakozását az uralkodóház mellett, akkor a Monarchia sulypontját Magyarországra, a fővárost Pestre teszi át. A V i l á gban a Budapest nevet javasolja.

Végül azonban a Monarchia és Magyarország közötti határozatlan viszony és az ebből következő surlódások, az olaszok ellen nyújtandó segítség ügye, a horvátoknak Jellasics bán vezérlete alatti állásfoglalása, a szerbek lázadásai, az oláhok és szászok hazafiatlan törekvései, a negyvennyolcas forradalom és Kossuth eszméi hatására Széchenyi összeroppan idegileg. Ugy érzi, mindennek ő az oka, mert ő indította meg az átalakulás mozgalmait. Egyre gyakrabban foglalkozik az öngyilkosság gondolatával, míg végül a döbb-lingi elmeógyógyintézetben végre is hajtja.

Kossuth, a nagy rivális, a következőket mondta Széchenyiről: "Ujjait a kornak ütőerére tévé, és megértette lüktetését. Én ezért, egyenesen ezért tartom őt a legnagyobb magyarnak; mert nem ismerek senkit históriánkban, kiről elmondhatnók, hogy százados hatásra számított lépései sem korán, sem későn nem érkeztek."

Hogy ki is volt emberileg ez "a legnagyobb magyar", örök kérdés. Dr. Pogány András /Magyar Élet, 1972./ a következőképpen látja: "Könnyelmű ulánuskapitány, aki rövid szabadsága alatt tudományos akadémiát alapít. Gőgös arisztokrata, aki korának egyik legradikálisabb reformmozgalmát indítja el. Nagybirtokos, akinek a jobbágyság feje fáj. Magyarul alig beszélő világpolgár, aki elsőnek szólal fel magyarul a Főrendiházban. Lelkes és áldozatkész magyar nacionalista, aki elsőnek emel szót nemzetiségünk érdekében... Hűségesen királyhű és dűnasztiaapárti: mégis a legmaróbb szavakat ő írja le, mikor I. Ferenc Józsefről és abszolutista hivatalkormányáról könyvet ír... Felvilágosult és liberális meggyőződésű ember, mégis gondolkodás nélkül, maradék népszerűségének feláldozásával is kiméretlenül támadja az ugyancsak liberális Kossuthot... Hidegfejű és számító reformer, és mégis az örületbe kergette az éleslátás. Végül egész életében gyónni és áldozni járó hívő katolikus volt... - mégis Döblingben /1860. április 8-án/ egy reménytelennek tűnő félóránál önkézzével vet véget életének."

Széchenyi ugyanolyan ellentmondásokkal teli személyiség, mint a folyamatosan kálváriát járó magyar sors. Ezért ragaszkodik a magyar elmaradottság leküzdéséhez, a nemzeti szellem újjáalakításához, gazdasági életünk fellendité-

séhez, s mindehhez "kiművelt emberfő"-ket lát szükségesnek.

Széchenyi olyan sokoldalú egyénisége történelmünknek, hogy irodalmi ábrázolásának kezdeti már élete éveire visszanyulnak, és most, száz év után is van mondanivalója azok számára, akik számára magyarnak lenni: küldetés. Felhívja figyelmünket, hogy történelmi hivatásunk itt, Közép-Európában mindig az, hogy közvetítő, kiegyenlítő és összetartó erő legyünk, s titkos, nagy erőnknek, nemzeti egységünknek és műveltségünknek fokozásával hozzájáruljunk az emberiség szellemi és erkölcsi gazdagodásához. Ki vonná kétségbe ezeknek a gondolatoknak az örökéletűségét? Ez éppugy szól nekünk is, a mindenkori mának, mint a XIX.századnak.

V.2. A Széchenyi-téma mint kiválasztott történelmi tárgy Németh Lászlónál és Eörsi Istvánnál

A Széchenyi és kora, eszmeisége valamint napjaink felvetődő társadalmi kérdései közötti analógiát ismerte fel - természetesen más-más időszekekből és szemseögből - Németh László és Eörsi István. Mindketten a döblingi Széchenyit választották drámájuk hőseül. Nem a sikerek csucsán álló nemzeti hőst, hanem a tarka sapkás,

elmeogyógyintézeti ápoltat.

Benedek András kifogásolja is ezt történelmi tudatunk ilymódon történő kielégítetlensége nevében. Németh László azonban a következőképpen reagál erre a vádra: "Széchenyinek, a reformernek életét és drámáját én megírtam tanulmányformában a Széchenyi-könyvben; a Széchenyi-dráma már nem annyira a történelem Széchenyijéről szól - bár az ő sorsa vetette a csapdát, s az ő jelleme szikrázik benne -, hanem az Igazságszerető Emberről, akit emberi gyengesége, bolondházba huzódó félénksége sem tud visszatartani, hogy a szivét vájó igazat valahogy a világba ne vesse, s ezzel a veszélylátó képzeletét halálba zaklató négy felvonást magára szabadítsa." /Németh László: Kiadatlan tanulmányok, 255.p./

Eörsi Istvánnál más okból jelenik meg a harmincas évek nagy reformátora helyett a döblingi Széchenyi. Eörsi a klasszikus történelmi dráma vonulatától elkanyarodik a komédia műfaja felé. A humorral, a "döblingi komédiás" megjelenítésével azonban nem Széchenyi nagyságát kérdőjelezi meg, hanem csak egy történelmi élethelyzet harapófogóját ábrázolja egy groteszk vigyorral.

Látható tehát, hogy a történelmi komédiáknak egyáltalán nem a történelem degradálása a céljuk.

A másik dolog pedig - amiért Eörsi Döblinget választotta - az, hogy egy ilyen zárt intézetben lelassulnak az élet történései. Jobban van idő bizonyos fokig lírai csengésű filozofálásokra.

A két dráma modell-helyzetének jobb megközelítéséhez, az eszmei mondanivalók pontosabb megvilágításához szükség van egy kis történelmi értékelésre Széchenyi halálát illetően. Vannak ugyanis, akik öngyilkossága mellett érvelnek, és vannak, akik meggyilkoltatását állítják. Tény, hogy Széchenyi neve a szabadságharc kitörése után az 'elsők között szerepel azoknak a megbízhatatlanoknak és hazaárulóknak a listáján, akiket meg akarnak ölni.

Széchenyi visszavonul csenki birtokára családjával, de egyedülléte még csak táplálja önvádját, ami fokozatosan rögeszméjévé válik. Bántja Kossuth vádoló számonkérése is. Többször kísérel meg öngyilkosságot, de mindig megmenekül. Tulajdonképpen minden alkalommal bizik is abban, hogy megmentik. Még nem biztos abban, hogy egy ilyen lépéssel helyrehozhatja "hibáját", megmentheti az országot. Legfeljebb önmagát szakíthatja ki belőle, de vallásos lelkiületével érzi, hogy a tulvilágon folytatódnak szenvedései. Döblingbe 1848. szeptember 7-én érkezik. Itt rögeszméjévé válik, hogy az elmeógyógyintézetet élve nem hagyhatja el. Azonban még ebben az elkülönített in-

tézetben is hazája sorsa izgatja. Megírja a B l i c ket válaszképpen Bach irására és a "Nagy magyar szatirát", melynek ezt a címet Károlyi Árpád adta. Ebben támadja Ferenc Józsefet a történelmi jogok, a nemzet alkotmányának sárba taposásáért.

A bécsi rendőrség azonban gyanut fog, és 1860. március 3-án házkutatást rendel el nála. Széchenyi levelet ír a rendőrminiszternek, melyben távol tartja magát a fent említett művek megírásától. A rendőrfőnök azonban kijelenti, hogy a döblingi intézet mint kiválasztott menedékhely megszűnt bűnösök menhelye lenni. Már az ujságok is hirdetik, hogy Széchenyi lakosztályában összeesküvést leleplező iratokat találtak. Ezek után Széchenyinek két lehetősége marad: vagy beszámíthatónak ítélik, és vád alá helyezik, vagy elmebetegnek minősítik, és állami zárt intézebe szállítják. Napokig elmélkedik, keresi az öngyilkosság erkölcsi igazolhatóságát, majd végez magával.

Akik kétségbevonják Széchenyi öngyilkosságát, éppen vallásosságára hivatkoznak, és bizonyítékokat gyűjtenek meggyilkolásának körülményeire vonatkozóan. Bármelyik felfogást tekintjük azonban, nyilvánvaló, hogy a politikai helyzet súlyosbodása, a hurok szükülése okozta Széchenyi halálát. Valószínűleg még örültségéből is teljesen kigyógyult volna, ha

hazáján is a gyógyulás, a virágzás jeleit látta volna.

Nem csoda tehát, hogy a szorításokkal, vívódásokkal teli döblingi évek mind Németh László, mind Eörsi István érdeklődését felkeltették, és saját történelmi korukhoz viszonyítva valamiféle analógia felismerésére készítették. Németh László számára Széchenyi "országalapítása" a magyarság előtt álló nagy társadalmi megújulás lehetőségének metaforája, s "a legnagyobb magyar" pályája alkat és szerep meghasonlításának históriája. Széchenyi-könyvében írja, hogy : "Döbling a közdolgok veszélyét és a magándolgok prózáját egyképp távoltartja. Egy Széchenyi természetére szabott szerzetesi cella lesz, melybe a kinti élet csak mint egy fáradhatatlan egy táplálója: gondolkodtató és ábrándoztató anyag szűrődhet be." A döblingi metafora a Németh László-i pálya közelgő fordulatát jelzi: egy új életforma s a jövőre forduló tekintet igénybejelentését.

Eörsi István számára - mint ezt az elemzésünk látni fogjuk - a döblingi Széchenyi a történelem iróniájával segít az ötvenes évek leleplezésében.

V.3. Németh László eszmevilága, történelmi drámáinak magyarsága, modernsége

Napjainkban mind sürgetőbb feladatként jelentkezik a történelem mélyebb megismerése, különösen abból a szempontból, hogy miként körvonalazható a kis nemzetek szerepe, lehetősége a XX. század végén, az előtérbe kerülő nacionalizmusok korában. Sulyos gond, hogy az ugynevezett sorsproblémák nem oldódtak meg automatikusan a társadalom gyökeres átalakulásával, sőt némely területen továbbéleződtek. Szorosan csatlakoznak ehhez a nemzeti tudatban előállt problémák, s egyre nagyobb igény mutatkozik a korszerű nemzeti tudat megfogalmazására. Mindez a kiutat kereső elméletek különböző változatait hozta létre.

Mivel Németh László iránt az elmúlt években egyébként is megélénkült az érdeklődés, történelmi drámáról beszélve mindenképpen szót kell ejteni eszmevilágáról.

Németh László az 1940-es és 50-es évek fordulóján megteremtette a világszínpadon is jelentős szerepet betöltő történelmi dráma jellegzetesen magyar változatát. A parabola-technikát már korai Pirandello-tanulmányában felfedezte. Szerinte a parabola a bölcselő, filozofáló író "színpadra örökített meséje", amely a filozófiai szemléletet sugalló helyzet érdekében létezik. Széchenyi konfliktusának ábrázolásával Németh László tulajdonképpen "mesét mond" saját gondolatairól.

A világ hasonló jellegű drámáitól azonban az különíti el Németh László műveit, hogy míg az előbbiek a történelmet csupán vázlatnak tekintik a modern ember viselkedésének megszerkesztéséhez, addig Németh történelmi drámái - bár szintén a jelennel kapcsolatos párhuzamot kínálnak - nem egyértelműen parabolák.

A jelképes történelmi példázattal, a parabolával ugyan - mint már az elméleti részben kifejtettük - lehetővé válik a modern kor elvont, konkrét cselekménybe aligha sűrithető problémáinak ábrázolása, s a vázlatos történelmi keret meghatározott jelenhez szóló mondandóján túlmenően fenntartja az általánosság és többértelműség igényét is, Németh László történelmi drámái ilyen értelemben nem kifejezetten parabolák. Németh hősei és ezek cselekedetei önmagukban is helytálló, történelmileg hiteles, konkrét személyek és események, csupán konfliktusuk hasonlítható az író is foglalkoztató problémával.

A másik dolog, ami Németh László történelmi drámáit kiválasztja a világ drámaterméséből az, hogy a polgári kultúra alapelvei és ironikus parabolái az abszurd, a groteszk életérzés, az elidegenedés, az ember tragikomikus voltának tanubizonyságai. Nemcsak a fennálló társadalmat kérdőjelezi meg, hanem a mindenkort is. A gunyolt helyébe nem állítanak új értéket. A

tragikum lehetőségét elvetik, és a groteszk tragikomédiával vagy az abszurdal pótolják.

Velük szemben a kelet-európai magyar Németh László drámái közösségi igényűek, és a történelmi-társadalmi létproblémát szolgálják. A tragikum elvét nemcsak tartalmukban őrzik, hanem formailag is képviselik. Nem vetik el, sőt hangsúlyozzák a szellem emberének felelősségét a korábban uralkodó hatalommal szemben. Eleget tesznek a történelmi dráma kritériumainak abban is, hogy egyaránt mozognak a múlt-jelen-jövő dimenziójában, többértelmű és általános szintű mondanivalót hordozva.

V.3.1. Igazság és tragikum

Németh László történelmi drámáinak monologizálásra hajló tendenciája, intellektualizmusa, liraisága arra enged következtetni, hogy a szerző - alkotói módszerében - hőse helyzetébe képzele magát, hogy a világ- és a magyar történelem sorsfordulóiról szólva aktuális és ugyanakkor örökérvényű igazságokról beszélhessen. Nemcsak a Széchenyi-dráma hőse az Igazságszerető Ember, hanem gyakori témája Némethnek az igazsághoz való ragaszkodás által előidézett tragikum. Az igazság tehát azáltal

kap tragikus töltést, hogy társadalomtisztító és emberpusztító erőként jelenik meg. A tragikus konfliktus létrejöttéhez pedig - Lukács György szellemében - történelmileg-társadalmilag sorsdöntő esemény és olyan jellem szükséges, amelyben a társadalmi tartalom egyéni szenvedélyként jelenik meg. Ha mindez együtt van, lehetséges a tragédia mint az emberi akarás és szenvedés tisztító katarzisa. Németh László az igazságkimondás nagy lehetőségeit a történelem szinte mítikusnak érzett alaphelyzeteiben fedezte fel. Felismerte a történelmi dráma mítosz-teremtő erejét. Timár Józsefhez a S z é c h e n y i kapcsán írott levelében hangsúlyozza: "a nemzetnek ma a történelem a mitológiája."

Németh László tehát - azon túlmenően, hogy drámáinak tragikuma az eszme megvalósításának problémájából, a világtörténeti hős és az adott társadalmi szituáció sokszor végzetes párviadalából táplálkozik - saját létkonfliktusát és azért vetíti a történelembe - mint mitológiába -, hogy az egyszerit megidézve rámutathasson az általánosra, és ábrázolni tudja az általa állandónak ítélt, tragikusan hősi jellemű embert és annak ugyancsak tragikus igazságkonfliktusát. Mindig olyan történelmi helyzeteket és alakokat választ témájának illetve hősének, akiknek körülményei, jelleme

és intellektuális problémája a sajátját idézi. Ilymódon valósul meg drámáiban a bölcselő író "meséje" saját gondolatairól.

V.3.2. A tragikum optimizmusa

A Németh-drámák főhősének a jelennel folytatott küzdelme eleve bukásra ítélt, tehát tragikus. Az igazságesszme azonban az emberiség pozitív értelmű jövőjét szolgálja, mégpedig olymódon, hogy bár a hőst saját akarása tragédiába sodorja, ettől szenved, és elbűkik, mégis az igazságért folytatott önfeláldozó harc az, amely tragédiasorozatok árán is fenn tartja az emberiséget. Ebben rejlik a tragikum optimizmusa. A történelmi drámák hőseit ezen túlmenően a jövőndő minden esetben igazolja.

V.3.3. Németh László történelmi drámáinak modernsége

Az igazságesszme, "az eszme" kategóriája a Németh-drámák felépítésének az alapja. E művek a jellem és az eszme összefonódásából felidézett, a helyzet által meghatározott, valamint a választással tudatosult sorsprobléma konfliktusára épülnek - a helyzeten itt az

embernek az a történelmileg, társadalmilag adott viszonya értendő, amely befolyásolja cselekvése szabadságát.

Az intellektus sikján a konfliktust az alkat és szerep problémakörére épülve az igazságésszméhez való ragaszkodás képviseli.

Ez vezet el a Németh-drámák modernségéhez, tendencia-teremtő erejéhez. Az ugynevezett "görögös" dráma Németh Lászlónál intellektualizálással, pszichologizálással van beoltva. Ezzel megalkotja a magyar gondolati dráma salátos történelmi formáját a jellemtragédia és a parabola között: Németh László történelmi drámái olyan jellemtragédiák, amelyek konfliktusa az elvont szerzői problémát szimbolizálja. Ezt szolgálja nyelvük is, amely különösen a XIX. századi drámák esetében gondolathordozó, metaforikus esszényelv.

Németh László a történelmi drámák modernségét úgy alkotta meg, hogy magát a történelmet állította az eszmei-gondolati anyag szolgálatába. A hősbe és konfliktusába saját személyiségét és szellemi problémáját táplálta. Ezt a személyes - de ugyanakkor közösségi vonatkozású - konfliktust idézte meg a probléma jellegének megfelelő és jelképként, modellként felmutatott történelmi eseményben.

A klasszikus formájú történelmi tragédiát az eszme kategóriájával bővítette, és ezáltal

tette modern értelemben intellektuális igényüvé. Az eszme kategóriája képviseli nála azt a szellemi tartalmat, amellyel történelmi mezben sajátosan személyes s egyszersmind közösségi vonatkozású problémákat tud ábrázolni.

Szembesítsük most ezt, a magyar történelmi dráma sajátos Németh László-i formáját - most már az elemzésre kijelölt konkrét műveken keresztül - egy szintén újat hozó, szintén jellegzetesen magyar vonulathoz csatlakozó, de a történelmet más szemszögből megközelítő illetve láttató, s ily módon a nyolcvanas évek drámatermését hasonló erővel befolyásoló irányzattal!

V.4. Népiesség és urbanizmus

Németh László a népies irányzat képviselője, sőt ennek egyik vezéralakja. Politikai érdekű, a nemzeti jelleg hangsúlyozásában sokszor a nacionalizmusig jutó koncepciójával a népi írók ugynevezett "harmadikutas" megoldásához, egy külön magyar ut lehetőségéhez vonzódott. Alapjában véve nemes szándék vezette ennek az irányzatnak a képviselőit: alkotásaikkal a népet, elsősorban ennek legromlatlanabbnak és a jövőre nézve legbiztatóbbnak tartott

rétegét, a parasztságot kívánták felébreszteni, cselekvésre serkenteni, mivel bennük látták meg az ősi magyar jelleg továbbvitelének képességét. Ezzel nagymértékben hozzájárultak a magyar népismeret fejlődéséhez, öntudatbeli gazdagodásához, de ugyanakkor létrehoztak egy nemzeti álellenzékiséget és egyfajta provinciális kuruckodást. Felelevenítették a Duna menti kis népek kossuthi föderációjának gondolatait, de nem a népek tökéletes testvérisége jegyében.

Az értelmiségi társadalom koncepcióját Németh László alkotta meg. E koncepció a nép nemzeti hagyományokon és az európai műveltségen alapuló kulturális és művelődési felemelkedését célozta.

A népies írók tervezték a hungarológia, a magyarságtudomány megteremtését, vágyták az emberiség erkölcsi újjászületését. Történelmi drámáik hivatását abban látták, hogy igazolják a gondolkodás és erkölcs hőseit: ezek a hősök olyan ügyért estek el, amelyet az utókor számontart. Mennyire megfelelnek Széchenyi eszméi a népiesség hirdetésére!

Az urbánusok - mint nevük is jelzi - a parasztság helyett a városi ember élményanyagát, a nagyvárosi életformát tekintették modernnek, előrevivőnek, gazdagítónak irodalmunkban. A népiesek középut-koncepciójával szemben ha-

tározott állásfoglalás jellemzi őket a polgári civilizáció mellett; a társadalom betegségeit sokáig a polgári demokratikus vívmányok elsikkadásából vezették le. A népieseket "szociografikus korlátozottsággal" vádolták, és elhatárolták magukat "provinciális stiluseszményeiktől". A szigorú intellektualizmus helyett inkább az érzelmek, a fantázia, az emberi egzisztencia lehetőségeit kutatták. Történelemszemléletük is ilymódon gyakran társul iróniával, a deheroizálás koncepciójával. Széchenyi nagyságát mutatja, hogy ez a merőben ellentétes irányzat is megtalálta benne saját céljait, a városiasodás fokozását, a provincialitás visszaszorítását, vagy a Döblingben vívódó emberben az eszmék összeecsapását.

V.5. A történelmi tárgy megközelítésének sajátosságai a két drámairónál

Ha a drámairó tárgyát a történelemből veszi, számolnia kell a konkrét történelmi kontextussal, tehát azzal a valóságmezővel, amelyben az adott műalkotás keletkezett s amelyben értelmezhető, s azokkal a szintén autentikus analóg tendenciákkal, amelyek ezt a kontextust lehetővé teszik. Ilymódon a történelem mint tárgy, feloldandó ellentmondásaival, kiélezett helyzeteivel, megosztott erőivel a drámai akci-

ók termékeny talajává válik.

Ugyanakkor azonban - a történelem által a drámán belül provokált érzelmek, szenvedélyek, konfliktusok intenzív mélysége mellett - a történelmi dráma éppen sokoldalú költöttsége miatt tulmutat a drámai műfajon. Attól függően, hogy a műben melyik dominál, tehát az intenzív vagy az extenzív mélység hordozza inkább az eszmei mondanivalót, megfigyelhető, hogy az alkotó a líra felől vagy az epika felől érkezik történelmi drámájához.

Ilyen értelemben Németh László extenzív megközelítése az epika felől juttatja a *S z é c h e n y i* t a történelmi dráma műfajához, még akkor is, ha a gondolati mag kibontakoztatásához a szerző főhőse "bőre alá bujva" lírai mélységű átélést tanusít. Ezzel szemben Eörsi István *S z é c h e n y i é s a z á r n y a k* című drámája a líra felől érkezik, minvégig a mű intenzív mélységére koncentrálna.

E megközelítési módokat - amellet, hogy mindkettejüknél egyéniségükből fakad, tehát Németh amellet, hogy drámairó, inkább epikus, Eörsi viszont inkább költő - igazolja az a már említett tény is, hogy mielőtt Németh László megírta volna Széchenyi drámáját, írt egy Széchenyi-könyvet is, mely részletes képet ad a nagy reformátorról. Nagyrészt ezen alapul a

dolgozat "Széchenyi István" fejezete is. Eörsinél csak egy levélben találunk - nem is teljesen határozott - utalást a drámára. A levelet egy színházigazgató írta, és Eörsi Jó hír címmel tette közzé Ürügyeim című kötetében.

Itt egy "Zárt térben" című tragikomédia műsorra tűzéséről van szó, amin azonban néhány változtatást javasol az igazgató. A dráma az ötvenes évek hangulatát idézi. A "félreértések elkerülése végett" a színházigazgató kéri a dráma idejének 1953-ból való áthelyezését, a helyszínt pedig Magyarországról más államba, a börtönből pedig más zárt helyre, például egy ideggyógyintézetbe. Nem nehéz így elképzelni, hogy a múlt századi miliőbe, egy osztrák elme-gyógyintézetbe áthelyezett alakokból mi lesz. Ebben a környezetben kapnak helyet a főhős fantáziájának, hallucinációjának lírai képei.

V.6. A Széchenyi-drámák műfaja

Már első pillantásra szembeszökő különbség a két vizsgált dráma között, hogy míg Németh László Széchenyi je - figyelembe véve fentiekben tárgyalt modernségét - új tendenciát teremtve kapcsolódik a klasszikus történelmi drámairáshoz, megteremtve ezzel annak jellegzetesen magyar, XX. századi formáját, hiteles

történelmi személyekkel és hiteles környezettel, addig Eörsinél történelmi tragikomédiával találkozunk, amely az urbanizmus irányzatához híven a nagy történelmi személyiséget is mint egyszerű embert mutatja be, sőt a többi - egyébként történelmileg hiteles - alakot már csupán árnyként szerepelteti, leszállítva őket történelmi pozíciójuk dobogójáról. Már a cím alatti műfaji megjelölés mutatja, hogy itt valami groteszkről, valami ijesztően humorosról lesz szó.

Szemben Németh László drámájának hagyományos szerkezetével Eörsinél in medias res kezdéssel találkozunk. Meglepő dolog ez egy történelmi dráma esetében, hiszen a tetőponton kezdődő dramaturgián nem fér el a történelmi folyamat. Azonnal látható, hogy itt valami rendkívüli dologról lesz szó. Egy groteszk, pszichológiai, gondolati történelmi drámát látunk tartalmi fejlődés nélkül. Az első jelenetben megadott tételhez kapunk igazolásokat, további árnyalatokat. Végig egy eldöntött szituációval állunk szemben. Ennek következtében még a legizgalmasabb szituációk sem válnak drámaiakká, mert a tulajdonképpeni dráma: az összeütközés, a döntés már az első felvonásban lezajlott. Ezért - mint ahogy Molnár Gál Péter fogalmaz a Népszabadság 1973. november 4-i számában -: A S z é c h e n y i é s a z á r n y a k műfajilag egy "áltörténelmi álgroteszk".

Eörsi István a történelem tragikomikus ábrázolásával, a groteszk életérzéssel, iróniájával szorosabb kapcsolatot mutat a polgári drámaformával. Mindez azonban nála is csupán az ábrázolás módja és nem célja, s ilyen értelemben itt is jellegzetesen magyar eszmeiségű történelmi drámát kapunk, mely képes a gunyolt helyébe új értékeket állítani.

Ez a műfaji kettősség tükröződik a nyolcvanas évek magyar drámairására gyakorolt hatásban is, melyben a "görögös" drámáktól távolodva benne van mind Németh László intellektualizmusa, pszichologizáló hajlama, mind Eörsi István pozitív értelmű történelmi iróniája.

V.7. A szűk tér dramaturgiája

Mindkét Széchenyi-drámára jellemző a drámai szereplők szelekciója, a konfliktusok asszimetrikus kezelése, az aktivitás hiánya. Ezek részletesebb kifejtése a következő fejezetek feladata. Mielőtt erre sor kerülne, szükséges megvizsgálni azt a jellegzetes dramaturgiát, amely a fentiek ábrázolására a legalkalmasabb. Strukturális ujitásról nincs szó, csupán a sürítésnek egy olyan fokáról, amely ugyanakkor a drámai műnem - vagy lirába, vagy epikába való áthajlását - rugalmasabb kezelését en-

gedi meg.

Ebből fakad, hogy mindkét Széchenyi-dráma a szűk tér dramaturgiáján alapul. Mindegyik egyetlen lakosztályba sűrített világot ábrázol. Ide bárki bejöhet, bárki kimehet, csupán egyetlen szereplő, a főhős, Széchenyi István gróf nem hagyhatja el, és személye olyan jelentőségű, hogy köti a színt is, egyik író sem engedí szeme elől a darab folyamán. A különbség csupán annyi, hogy míg Eörsi Széchenyije az első perctől a színen van, méghozzá egyből mint halandó ember jelenik meg cifra sapkájában sétálva le-föl a lakosztályában, golyókkal számálva "kilómétereit", addig Németh László Széchenyijére - mint általában az egyszerű halandók fölött álló személyekre - várni kell, míg vendégeivel - köztük Jósika Samu báróval - befejezi ebédjét. Ezalatt csupán előszobájába pillanthatunk be, de itt - mintha Széchenyivel személyesen találkozoznánk a sok könyv között -: a B l i c k fogad bennünket. A titokzatos B l i c k, amiről mi, mai nézők, már tudjuk, hogy biztosan Széchenyi István szerzeménye, de a zavart látogató, egy zalai táblabíró, akit éppen a parlamenti magyarság képviselőjének is tekinthetnénk, még csak sejteti a könyv szerzőjének a nevét. Azt azonban, hogy odabenn egy, szinte mitológikussá növesztett egyéniség ebédel, már az ő azavai is sejtetik: "Nincs annyi koporsó, amennyiből egy Széchenyi

István reszketésre ne birná a magyar ember szívét."

Széchenyi tehát - mint Kocsis Rózsa írja /Kocsis Rózsa: Németh László és a "modern" történelmi dráma, Napjaink, 1981. 5. szám 12-14.p./ - "megírja és világgá bocsátja a B l i c ket, megvalósítja a jellemével összeforrt szerepet. Igazságesszméjét azonban csak úgy tudja kinyilvánítani, hogy a döblingi kelepében felidézi saját tragédiáját is."

V.8. Küldetés és szerep

A Németh-drámában a bonyodalom kibontakozása során megtudjuk, hogy olyan korba érkezünk, ahol mindenki ellenőriz valakit, s a gondviselés a rendőrmíniszter aktáiban van megírva. Széchenyit is megbizottak, megfigyelők, kémek veszik körül. Majd a bécsi udvar gyanuja folytán lezajlik a nevezetes házkutatás is - az első két felvonás között. Megtalálják a jólismert irásokat. Ha a császári rendőrség nem akarja önmagát lejártni, Széchenyit kell félretenni az utból. A nagy magyar körül egyre szorosabb lesz a hurok, egyre fojtogatóbb a levegő. Orvosa, Goldmark doktor nyugtatókkal próbálozik, Széchenyi azonban a következőképpen reagál: "Az embert körül fogja a sors, mint

Nessust az ing vagy Laokoont a kigyó, s maguk beadnak neki öt gramm tompaságot."

Goldmark válasza az, hogy: "Ha a kigyó képzelt, vagy a küzdelem haszontalan, akkor ez a legokosabb." Goldmark azon tipusa az ideggyógyászoknak, akik bizonyos fokig maguk is idegbetegek. Ő ugyanugy, mint Széchenyi a század betegségében, a romantikában szenved, s az a felfogása, hogy az irodalom káros hatással van az emberekre, mert általa saját életüket is csak szerepekben tudják elképzelni. Széchenyi esetében - mint Németh László hőseinél általában - "az üdvözülés /üdvöztetés/ kényszere és a hozzá vezető út szubjektív járhatatlansága szembesül, s ez pusztán az illúzióknak - mint örökérvényű igazságnak, erkölcsnek, az utókor fikciójának - biztosít mozgásteret", Nagy András szavait idézve /Nagy András: "Én nem bizom a világot a történelemre" - Németh László történelmi drámáiról, Irodalomtörténet, 1982. 1. szám/.

Goldmark doktor azonban már nem kaphatott olyan szerepet, mint Széchenyi, hiszen az ő nemzedéke már a tompaságé, a kiábrándultságé.

Vállalhatott azonban szerepet a szerző, Németh László. Goldmark doktor szerint az ember, az emberi küldetés és a szerep nemcsak szét-

válik, hanem szembe is fordul egymással. Németh László küldetése nem esett egybe a fő társadalmi erők irányával, hanem egy "harmadik utat" szült. Ha meg akarjuk érteni, hogy miért kerül szembe a drámában az élet és a szerep, el kell vonatkoztatnunk attól, hogy a darab egyszerűen történelmi példázat. Több ennél.

Fekete Sándor írja a Kritika 1969/2. számában: "...Ha közvetlenül 1945 után Németh a mindenben igazolhatók diadalmával nézhetett volna körül, nem írja meg a S z é c h e n y i t, ezt a vergődésről-gyötrődésről is tanuskodó drámát. De akkor sem írja meg, ha úgy érzi, hogy semmiben sem hagyta jóvá őt a história." Tény, hogy érezhető egyfajta párhuzam a Döblingben élő Széchenyi és a Vásárhelyre készülő Németh között, de maga a cikkíró is elismeri, hogy objektive különbségek vannak a két helyzet között - kialakulásukat és történelmi lehetőségeiket tekintve. Tehát nem egyszerű analógiáról van szó. Németh László - mint általában a népi írók - emberi küldetését sem teljesen tagadni, sem teljesen vállalni nem tudta.

A drámához visszatérve: Széchenyi a környezetében levő személyek közül kizárólag Goldmarkot veszi komolyan. Úgy érzi, a doktor belelát gondolataiba. Széchenyi "játékosságától", szerepjátszásától azonban ő sem szabadulhat. A gróf

élvezi, ha meg tudja zavarni mások világát; soha senki nem tudhatja, megtévesztés-e, amit mond, vagy halálos őszinteség. S ezt a játékot Németh László úgy igyekezett érzékelteni, mint félelmét is a játékban eláruló, az életet törpítő távlatokba helyező, ironikus életszemléletet, és nem mint elmebajra valló tüneteket.

Lonovics érseket tiszteli Széchenyi. Tőle várja a megnyugvás, a menekülés, a felmentés szavait. Így órlódik a nyugalom és a félelem között. Amikor a második felvonás végén Goldmark maga fölött mond ítéletet, akkor Széchenyi úgy érzi, minden szó az ő fejére hull, saját önvádját hallja ki belőle szerepjátszása miatt: a B l i c k is csak egyike volt azon szerepeinek, amellyel mind családját, mind hazáját végveszélybe sodorta. Önvádja elől, valamint az udvar által ráküldött provokatív Babarczyn keresztül az egész császári rendőrség elől egyetlen kiutat talál, s ez az öngyilkosság. Ehhez azonban a mélyen vallásos Széchenyinek szüksége van Lonovics érsek "áldására". Ennek megszerzése érdekében hosszú vitát folytat az érsekkel a kereszténységről: "A kereszténység egy életen át tartó haláltusa..." - mondja Széchenyi, miután végső tettének egyetlen akadályozóját látja benne. Legjobban azonban mégis az za-

varja, hogy a kereszténység népvallás volt, a pórok hite. Ugyanakkor éppen ezáltal próbálja magát mint arisztokratát felmenteni alóla. Szókratész és Démoszthenész példáját említi, valamint az áruló katonatiszt mellé letett pisztolyt, hiszen mint mondja: "A hősök fegyverletétele tisztább és nemesebb." Lonovics azonban kitart az ötödik parancsolat mellett.

A negyedik felvonásban már minden együtt van ahhoz, hogy egy ember összeroppanjon. Minden szál egyetlen tethben fut össze. Széchenyi, a játékos Széchenyi lejátéssa utolsó sakk-partyját. Elgondolkozik azon, mi történik, ha az ember elmulasztja azt a pillanatot, amikor még módja van akarni, és egyetlen megoldásra jut: eldörren a pisztolylövés. A döblingi kelepceből csak öngyilkosságával szabadulhat ki, és érvényesítheti az igazságát. Helyzete tehát objektív tényezőktől kötött, és saját választásával válik tudatossá. Felismeri, hogy eljutott arra a szintre, amikor öngyilkossága többet jelent a hazának. Emberek ezrei fogják így felemelni tiltakozó hangjukat a nagy magyar haláláért. S a pisztolylövés pillanatában azonosul a küldetés a szereppel.

Kétségtelen, hogy bizonyos pesszimizmust

érezhetett ki a drámából a közvélemény 1946-ban a születő új hatalommal szemben. A Széchenyi-Németh László analógiának azonban mind a szerző, mind a néző szempontjából új perspektívát adott a fejlődés: a történelem. Mint ahogy Széchenyi utolsó fellobbbanásával, öngyilkosságával megvilágította az igazságot, úgy látta meg a fejlődésben a harmadikutas népi író is az elkötelezettséget, a valahova tartozás szükségszerűségét. Nagy András írja fent említett tanulmányában /lásd: 80.p./ : "A kezdeti igazság revíziójával csak a valóban drámai megrázkódtatások szolgálnak. Ezt közelítik meg Széchenyi szillogizmusai."

A történelem távlatából nézve Széchenyi lelkiismeretfurdalása "fölösleges". Tulajdonképpen már a dráma kezdete előtt igazságot lehet szolgáltatni, s az akciósorban csupán az ellenfelek méretnek meg. A drámahős sorsa válhat kétségessé vagy tragikussá, az igazsága nem.

V.9. Hatalom és morál

Míg Németh László Széchenyi-drámájában a drámai történés a küldetés és szerep, az igazság és a tragikum körül forog, addig Eörsi István *S z é c h e n y i é s a z á r n y a k* című történelmi tragikomédiája középpontjába

a hatalom és morál kérdését helyezi.

Mint már a felszabadulás utáni magyar történelmi drámairás leggyakrabban felvetődő problémaköreiről szólva /lásd: 48.p./ megállapítottuk, a hatalom és morál kérdései nyilvánvalóan az ötvenes évek elejének politikai gyakorlatából és az ezen való töprengéseken, történelem-faggatáson alapulnak.

Eörsi István Széchenyi-drámája huszonhét évvel később /1963/ született, mint Németh Lászlóé. Ugyanabba a történelmi időszakba - a XIX. század közepére - egy másik korszakot vetít ki, azt a korszakot, amely átmenetileg igazolta Németh László aggodalmait: az ötvenes évek elejét.

Ezt jelzi az is, hogy a Németh László-féle Széchenyinek husz évet kellett várnia az 1956. évi előadásig, amitől kezdve aztán már mondanivalójában a történelmi drámákra jellemző átértékelődéssel új életet kezdhetett.

Régi alapproblémája Eörsinek a hatalom és morál kérdése: mi a politikai cselekvés célja, mik a lehetőségei, van-e értelme a tenni-akarásnak, az önfeláldozásnak? Sajátos szerkezetével - in medias res - és kérdésfelvetésével válik a Széchenyi és az árnyak az absztrahálás és a mindent végig-gondolni tudás tragikomédiájává. Az árnyak csu-

pán a szinszerűség kényszerűségei, hogy megjelenjék az, ami testetlen, mert gondolatokban és absztrakciókban zajlik. Széchenyi helyzete az öngyilkosság logikus elfogadása és a ravasz elhuzása között kiválóan alkalmas volt ezen alapprobléma tárgyalására.

Ha színjátéknak nevezzük Eörsi Széchenyi-drámáját, akkor a hangsúly a játék szón kell, hogy legyen. Németh László is a középpontba állította Széchenyi "játékosságát"; míg azonban nála a kérdés az volt, hogy eljátssza-e, vállalja-e nehéz szerepét a jelentős történelmi személyiség, addig Eörsi-nél erről már a mű kezdetén döntés született. Eörsi egy olyan újszerű feladatra vállalkozott, hogy Széchenyi emberi nagyságát minden drámai pátosztól mentesen, egy tragikusan groteszk szituációban mutassa meg. Miközben a nevetségesség veszélyének teszi ki, mindenkivel különbnek ábrázolja: a játékban.

S valójában mi más tevékenységforma kínálkozik itt Széchenyinek? Eörsi nem úgy ábrázolja, mint aki küzd az öngyilkosság ellen, hanem amint bizonyítékokat keres öngyilkosságára. Széchenyinek csak annyi lehetősége marad, hogy válasszon az egyre gyűlő, teljesen egyforma pisztolyok között. A választás-motivum tehát itt is felmerül, míg azonban Németh Lászlónál

Széchenyi objektív tényezőktől függő helyezte saját választásával válik tudatossá, addig Eörsi Széchenyije végső választásának képtelenségét az elmulasztott korábbi választás lehetőségével állítja összefüggésbe, s ebben a kihagyott lehetőségben Széchenyi összeomlásának, önvádjának pkát is látja. A gróf önmagát nem tudja felmenteni abban a perben, amelyben Metternich és Kossuth felváltva képviselik a vádat és a védelmet - jelezvén ezzel, hogy sor- sa annak következménye, miként választott akkor, amikor még tehetett vagy tehetett volna. Eörsi tagad mindenféle középutat. Szerinte a hatalommal nem élni ugyanolyan hiba, mint visszaélni vele. Ebből fakad groteszk, irónikus történelemszemlélete, mellyel valójában az ötvenes évekre tekint.

Németh László Széchenyije mint történelmi személyiség romantikusabb és tragikusabb alak, sokkal inkább történelmi, mint Eörsi "megmodernített", irónikus, mindent, még önmagát is megkérdőjelező Széchenyi-alakja.

Eörsi különös viszonyban van Széchenyivel. Míg Németh László analógnak érezte a sorsát, ő teljesen vegyes érzelmeket táplál iránta: tiszteli és megtagadja, szereti és elutasítja, s így a drámában sem győzni, sem elbukni nem

engedi, s a pisztoly még a dráma végén sem dördül el. Eörsi Istvánt pusztán a fent részletezett intellektuális szituáció érdekli, s azzal van ilyen ambivalens viszonyban. Mi az a határ, ameddig egy embernek élni érdemes? S Széchenyi tudomásul veszi, hogy beérte a halálra. A Németh Lászlónál látott demonstratív halál Eörsit nem foglalkoztatja. Ő a hiábavalóság felismerését tartja fontosnak, ki-küszöbölve ily módon a katarzis élményét is.

V.10. A drámai hősök

Németh László történelmi drámáira, így a Széchenyi-re is jellemző, hogy hősök köré épülnek. Ezt jelzik már a címek is, s csak a hősökön keresztül kötődnek szituációkhoz, melyek többnyire a szimbólummá növekedő főhős áldozatvállalása illetve áldozatul esése felé haladnak. Magányos hősökről van szó, akik nemcsak a cimben állnak egyedül, hanem elhatározásukban is. Nemcsak partnereik nincsenek, hanem az egyenrangú ellenfelek is hiányoznak, illetve egyetlen ellenfelük a Sors: igazságuk érvényesítésének szubjektív lehetetlensége, mely törekvéseik korlátjaiként objektívvé válik.

Eörsi István Széchenyijének - mint már a cimben jelezve volt - meg kell küzdenie az

"árnyakkal". Bár ezek az árnyak személyek, valójában ők is a főhős gondolatainak, absztrakcióinak kivetítődései. Míg azonban Németh László centrális, nagy szimbólumai eleve kétségesse teszik a drámai dialektika lehetőségét - hiszen ahogy igazságuk is abszolút és örök, úgy ennek érvényesítésében is eltekintenek a történeti mozzanattól - addig Eörsi-nél mind a főhős, mind az általa képviselt drámai szituáció ambivalens, ellentmondásokkal teli.

Mint Nagy András írja /Nagy András: "Én nem bizom a világot a történelemre" - Németh László történelmi drámáiról, Irodalomtörténet, 1982. 1. szám/ Németh László Széchenyijéről: "A teóriától vezérelt hős kortársai között idegen marad, hiszen polemikus igazsága nem illeszthető a szinkron normarendszerbe. A szembenállás mindvégig egyéni és vívódás nélküli nélküli. Széchenyit még legközelebbi társai sem értik, s összeroppanása is kifinomult külső erőszak, s nem belső küzdelem eredménye."

Mivel Németh Lászlónál a főhős szimbolikussá növesztett alakjának nincs egyenrangú vitapartnere, így a központi hős minden egyes tulajdonságát egyenként opponáló szereplőkre van szükség. Ezzel szemben Eörsi István Széchenyijének "perében" a vád és a védelem Kossuth és Metternich személyében állandóan váltakozva oszlik meg, mindig a főhős absztrak-

ció-szintü önvádjának megfelelően.

Németh Lászlónál tehát a hősök a valóságos ellenfél helyett egy - sok, apró ellenfél által létrehozott - ellenséges helyzettel kénytelenek szembeszállni, melynek megváltoztatására azonban alkatuk, s ebből következő pozíciójuk révén nem lehetnek képesek, még akkor sem, ha erre hatalmuk vagy támogatásuk lehetőséget adna. Erről a felismerési szintről Eörsi István a hős hiábavalóságának megfogalmazására jut el, Németh Lászlónál viszont - mint például Széchenyi demonstratív halála esetén - a megváltás politikai programmá válik, ekkor már reális hatalomhoz kapcsolódik, bármennyire irreális is maga a program.

V.11. Az aktivitás

Érdekes összefüggést mutat a két Széchenyi-dráma főhőseinek viszonya az aktivitáshoz. Mielőtt mélyebben megvizsgálánk a kérdést, le kell szögeznünk, hogy semmiféle drámának nem feltétele a cselekvés, és ennek hiánya vagy éppen tagadása is drámai helyzeteket teremthet.

Noha Németh László *S z é c h e n y i j e* Bécsy Tamás drámamodelljei közül a középpontos drámák csoportjába sorolható, és az áldozat

köré épülő eseménysor nem igényel tett-váltás sorozatot, Németh László mégis felveti a cselekvés kényszerét, de provokatívan nem él vele. Széchenyi valójában csak a dráma két pontján aktív: a *Black* publikálásában, melyet később vétségnek tart, és a provokációk sorozata után /Babarczy, Augsburger Zeitung/ bekövetkező öngyilkosságában, mely tulajdonképpen az életmű hősiessé visszavonása. Így lesz a legmarkánsabb gesztus a visszavonásé, ezé a passzivitásnál is reménytelenebb aktivitásé. A dráma során valójában az ellenfél aktivitása sikeres.

Eörsi István Széchenyije még ennyi aktivitásra sem képes. A pisztoly még a dráma végén sem dördül el. Ennek magyarázata a fentiekben kifejtett választási lehetőségekkel, illetve ezek elmulasztásával és a végzős választás képtelenségével /egyforma pisztolyok/ áll összefüggésben.

V.12. A konfliktus

A Németh-dráma konfliktusainak lehetősége is meglehetősen szűk korlátok közé szorul. A főhős belső meghasonlása lehetetlen, hiszen akkor az igazság eltérne a szándékolttól, de ezt az igazságot sem lehet revízió alá venni, hiszen ez a belevetett hit megrendülését jelezné. Az

egyenrangú vitapartnerek hiánya is csökkenti a konfliktusok kiéleződését.

Eörsi Istvánnál a konfliktusok - az absztrakciók szintjén - valójában magában Széchenyiben zajlanak. Céljuk azonban nem az öngyilkosság elleni küzdelem, hanem groteszk, tragikomikus módon bizonyítékok keresése az öngyilkosságra.

V.13. A kauzalitás

Mind Németh László, mind Eörsi István Széchenyi-drámájában a leglényegesebb tendenciák egyetlen helyzetbe sűrűsödnek, s ezáltal az egész dráma gyújtópontjává válnak: valóságos drámai helyzetté, melyből az okok visszafelé következtethetők. Ez a felépítés valójában a drámai kauzalitás legtökéletesebb megnyilvánulása, szemben az epika folyamatszerűségével. Így válik Széchenyi elnyújtott haláltusa egy sors kilátástalanságának felismerésévé, melyet az elmeegógyintézet még tágabb összefüggésekbe helyez.

V.14. Az időkezelés

Az idő a drámában a "viszonyok tere", ahol a kezdetben beépített kapcsolatok, ener-

giák kibomlanak. Mindkét drámában az idő kronológiától független, autonóm kezelésével találkozunk. Az események és a viszonyok között egy új, tartalmasabb drámai hierarchia alakul ki. Németh Lászlónál az idő fokozatos szubjektívizálódása figyelhető meg, míg Eörsinél minávéig teljesen szubjektív idő mutatkozik. Az egész dráma egy sűrített pillanat, a döntés meghozatalától a pisztoly potenciális eldördüléséig. Németh László az öngyilkosság végigvitelével lezárja a drámai időt, az irreverzibilitás külön hangsúlyt ad a műnek. Eörsi István nyitva hagyja az idő-dimenziót, megfosztva ilymódon a nézőt a katarzistól.

V.15. Történelemszemlélet

Említettük, hogy Eörsi István - mint az urbánus írók legtöbbje - szorosabban kötődött a polgári kultúra vívmányaihoz, a polgári drámairáshoz; természetesen a magyar viszonyokra vonatkoztatva minézt. A S z é c h e n y i é s a z á r n y a k is történelemszemléletének formai oldalát tekintve irónikus, groteszk, tragikomikus. E szemléletmóddal azonban Eörsinek nem az volt a célja, hogy a mindenkori társadalmat, a mindenkori hatalmat kérdőjelezze meg, hanem egyéni megközelítésével:

egyszerű halandóként ábrázolva, még a nevetségesség veszélyének kitéve is, minden pátoztól mentesen mutassa meg Széchenyi emberi nagyságát, olyan új vonásokat, értékeket mutatva így fel, melyek napjaink dimenzióiban is a pozitív erkölcsiséget képviselik. A hatalom és morál kérdésében felhívja a figyelmet, hogy bizonyos helyzetekben a hatalommal nem élni ugyanolyan káros lehet az emberiség jövőjére nézve, mint a hatalommal történő visszaélés.

Németh László szemében a történelem ugyan-
csak több, mint tények és elvek rendszere. Számára a történelem emberi gondolkodás és cselekvés, végzet és erkölcs küzdelme, megelevenítő élet, a múltban való meghonosodás eszköze. A történelemábrázolást úgy érzi teljesnek, ha időben és emberben egyaránt megmerülhet. Módszere két ellentétes irány összekapcsolása: a művet belülről kifelé, az intellektus felől értelmezni, az alkotót pedig kívülről befelé, a társadalommal való kölcsönhatásban. Történetírói ars poeticája: "Történész az, aki van annyira örökember, hogy minden korban otthonos tud lenni, s van annyira gazdag ember, hogy minden korban más tud lenni." Egyedül ez vezethet a mindenkori történelmi itt és most autentikus feltárásához.

Mindkét Széchenyi-dráma a történelmi

modell-teremtés erejével ragadta meg az adott kort. A közös téma lehetővé tette az egyedi jellegzetességek szembetűnőbb kiemelését, valamint a felszabadulás utáni magyar történelmi drámairodalom két nagyhatású, egy-egy jól körvonalazható vonulatba - a népiesség, illetve az urbanizmus vonulatába - illeszkedő, mégis új utakat kereső, tendenciákat teremtő, s ezáltal a nyolcvanas évek drámairodalmát is nagymértékben befolyásoló történelmi drámai alkotásának bemutatását.

VI. A nyolcvanas évek magyar történelmi drámairodalma

Bécsy Tamás egyik, az 1980-as év magyar drámáiról írott tanulmányában /Bécsy Tamás: Az 1980-as év magyar drámáiról, Irodalomtörténet, 1982. 2. szám, 348-369.p./ összefüggést tár fel a drámák kauzalitása és az ábrázolt világ között. A következőket írja: "Ha egy drámában a cselekmény-etapok logikai vagy ok-okozati egymásutániségben követik egymást, akkor az ábrázolt világ elrendezett - ha nehezen is, de mégis -, követhető és áttekinthető... Az asszociációs egymásutániség viszont semmiféle rendet, áttekinthetőséget nem utánoz, az asszociációkkal egymás mellé kerülő cselekményegységek a valóság esetlegességét jelölik; a mindig minden megtörténhet szemléletét sugallják."

A legutóbbi évek magyar drámaiban megfigyelhető az ok-okozatiságnak az asszociációs bázis felé tendálása. Egyik fontos jellemzője a korszaknak a kiábrándulás és az óvatos reménykedés együttes jelenléte. Ez a kiábrándulás - mely néha a cinizmusig, a nihilizmusig fajul - tulajdonképpen arra vezethető vissza, hogy az írók tulnyomó többsége hittel vetette magát a felszabadulás utáni időszak

változásaiba, s ezt a hitét érezte megcsalátva. Megtalálható ez az életérzés már Örkény István, Csurka László vagy Hubay Miklós műveiben is, s a legifjabb drámaíróknál pedig egyre inkább egy feleslegessé vált nemzedék életfelfogását és magatartását tükrözi. Ennek következménye a történelmi drámákban az ironia erős jelenléte. Béres Attila *B o n f i n i* című drámájában e feleslegesség-érzetet a következőképpen fogalmazza meg: "már nem volt felvétel a Fekete seregbe."

Ez a kiábrándulás juttatja el a drámaírókat arra a szintre, amikor a negativumok feltárása már nem minden esetben szolgál pozitív célokat. Ez a negativitás, aminek e későbbi kialakulására a felszabadulás utáni magyar történelmi dráma jellemzésekor utaltunk, és amely a pozitív eredmények feltárását a művészet köréből a napilapok körébe utasítja, sok esetben a valóságábrázolás torzulásaihoz vezet. Egyetérthetünk Ancsel Évának azzal a megállapításával /Ancsel Éva: A művészet éthoszaról, Művészet, 1982. január/, hogy: "tévhiedelem, hogy a művészet akkor válik az élet kritikájává, ha a valóságot tetőtől talpig negativitásban leplezi le... A torális negativitás mint előfeltevés és véghezvitt eltökéltség kioltja a művészet ítélkező funkcióját... Az élet kritikája feltetelezi, hogy a valóság megváltoztatható."

Igen sok új magyar drámának az egyik alapproblémája, hogy drámai köznyelve, jelrendszere a befogadó számára vagy semmit nem jelent, vagy jelentése eltér a szándékolttól. Ezen ambivalens jelrendszer a drámai művek témaválasztásában gyökerezik. Nem egyszerű dolog a drámai mű alapjának megválasztása. A valóságban nem minden életigazság, s így nem minden felismerés, ötlet válhat igazi drámai tárggyá. Azt kell a drámaírónak felismernie, hogy az emberi élet mikor és milyen módon mutat fel a lényegét tekintve autentikusságot.

Ezért biztosít előnyt a tárgyválasztásban a történelmiség. Itt a főhős a megírástól függetlenül, eleve jelentős személyiség, akinek minden szava és tette már csak ezért is tartalmasabbnak tűnik, mint egy fiktív személyé. Ugyanakkor azonban a szerzőre is komoly feladatot ró, hogy neki az általa írottakkal is a történelmi alak jelentőségét kell bizonyítania.

VI.1. "Fiatal drámaíró nemzedék"

Vinkó József H i á n y d r á m a t u r -
g i a című írásában /Népművelési Propaganda

Iroda, 1982. 113-130.p./ veti fel a "fiatal drámaíró nemzedék" megnevezés problematikus voltát. Nincs tisztázva, hogy a "fiatal" azonos-e a "kezdő"-vel, vagy ez is esztétikai kategória, esetleg olyan szerző, aki valami újszerűvel, korszerűvel, a megszokottól eltérő dramaturgiával jelentkezik. A "drámaíró" esetén egy valóban színházban is gondolkodó, eredeti színpadi szerzőről van szó, vagy beletartoznak a fogalom körébe olyan prózaírók és költők is, akik néha-néha drámaírással foglalkoznak, majd sikertelenségüket látva visszahúzódnak eredeti műfajukba? Valóban új drámaíró "nemzedék" jelentkezéséről van szó - közös vonásokkal, gondokkal, törekvésekkel -, vagy csak néhány megkésett publikációról, illetve előadásról?

Mindenesetre tény, hogy ilyen sűrűn összeecsengő drámai mondanivaló csak a hetvenes évek közepe után differenciáltabbá váló magyar társadalom által felvetett kérdésekre történő hasonló reagálásból, az egymástól függetlenül ható, ugyanakkor egymásba kapcsolódó közös eleményekből származhat.

A "fiatalság" is csak viszonylagos, hiszen általában harminc-, negyvenéves emberekről van szó, akik szinte együtt születtek az új tár-

sadalommal, s így élményeik Vinkó József szavaival élve: "a gyermekkor azéttöredezett emlékeiből, az ötvenes évek utáni tapogatózásból, a konszolidáció ellentmondásainak, az új gazdaságirányítás feszültségeinek megsejtéséből" /id. írás címét ld. fent, 98-99.p./ fakadnak.

Ezek az új, feltáratlan kérdések új drámai formát is létrehoztak, s a legjobbaknál - például Bereményi Géza, Kornis Mihály, Nádas Péter, Schwajda György, Simonffy András, Spiró György - valóban személyes hitelű történelmi, társadalmi, politikai analízissel társultak.

Az általuk kialakított új dramaturgiát nem szabad egyszerűen bizonyos színházi-drámai tradíciók elvetéséből, az abszurd vagy a lengyel drámaszemlélet felfedezéséből levezetni. Itt a világhoz való olyan újszerű viszonyulásról, Vinkó szavaival "horizontváltásról" van szó, amely nem tartotta elégségesnek a valóság közvetlen megragadását, hanem olyan összetett formát keresett, melynek segítségével kerünk új, lényegi ellentmondásai pontosabban feltárhatók.

Mielőtt egy konkrét drámaelemzésen - Spiró György *A b é k e c s á s z á r* című történelmi drámáján - néznénk meg e horizont-

váltás egyedi sajátosságait, célszerű az új dramaturgia általános tendenciáinak kicsit részletesebb vizsgálata, nagyrészt Vinkó József *H i á n y d r a m a t u r g i a* című tanulmányára alapozva.

VI.2. A drámai hős

A korábban "falnak támaszkodó", a világot kívülállóként szemlélő fiatal, most "ellökte magát a faltól", és - felismerve, hogy a lézengés, mindennek tagadása, elvesztette társadalomkritikai erejét -, cselekedni akart. Ugy döntött, szembenéz a nyitottabb társadalmi szerkezet ellentmondásaival, részt vesz küzdelmeiben. Azonban mindenhol közöny, személyes önzés, közösségellenesség fogadta. Ha nem tud, vagy nem akar alkalmazkodni, akkor e rugalmasabb kor kiveti magából. Ekkor száll szembe Schwajda a "készen kínált hit"-tel; Nádas arra kényszeríti drámahőseit, hogy zavaros életviszonyaikkal szemben makacsul törekedjenek a történelmileg hiteles világképre; Spiró és Simonffy pedig történelemszemléletüket kérdőjelezte meg.

A cselekvés-nélküliség állapotából a dráma-hősök a cselekvésképtelenség állapotába kerülnek. Hasonlítható ez az életérzés Ady érzelmi forradalmáraiéra.

A drámahős azonban e cselekvésképtelenségében már nem azonos régi önmagával: elvesztette illuzióit, tudatosabban, felelősebben és benne a korában, elkezd oksági láncolatokat kutatni, s e kutatásban a Történelmet, a Közelmultat faggatja.

VI.3. Multszaglászás

A közvetlen mult megismerésében a gyermekkor vizsgálata kerül előtérbe. Ez egy steril, tiszta terület, és sok író számára arányaiban is felfoghatóbbnak tűnik, mint a felnőttkor. A felnőtt szerep elutasítása lehetővé teszi, hogy megszabaduljon bizonyos hierarchikus kötöttségektől, kényszerű alkalmazkodásoktól is. A gyermekkor megidézésével egyfajta "történelmen kívüli" álmvilágot teremt.

A mult megismerése a nyolcvanas évek drámaírói számára nem csupán gnoszeológiai kérdés, "a hallgatag apák megkerülése", hanem ontológiai probléma is: a továbbélés, a megmaradás egyetlen biztosítéka.

VI.4. A konfliktus

A drámai konfliktusokban Németh László,

Illyés Gyula és Sütő András hatása érződik legerősebben. Egyrészt a konfliktusok lehetőségének minimálisra csökkenésében, aminek azonban oka itt az uralkodó bizonytalanságérzet, az üresség, a kiszolgáltatottság élettévé, melyben a lelkesedéssel fogadott erkölcsi rendszerek, eszmék deformálódnak, az értékek összekeverednek. Másrészt pedig a hitvitázó drámatípus felelevenedésében /például Spiró György: *N y u l a k M a r g i t j a*/. A konfliktusok azonban - Eörsi István Széchenyi-drámájához hasonlóan - nem torkoltnak katarzisba.

VI.5. Történelemszemlélet

E fiatal drámaíró nemzedék legjobbjai szinte egyforma elszántsággal törekszenek önálló, történelmileg hiteles világképre, következetes történelmi analízisre. Nem fogadják el a készen kapott, de az idők során elkopott szólamokat, közhelyeket, hanem a múlt átértékelésére törekszenek, egy modern történelemszemlélet kialakítását célozzák. Előtérbe kerül a már Eörsinél is tapasztalt, ironikus, groteszk történelemlátás. Azonban - például Bereményinél - nem a történelmi múlt ironikus aktualizálásáról van szó, őt

igazán a történelem iróniája érdekli. Írásaiban a történelem fénye megtörik mai dolgainkon, s hétköznapijaink furcsa, bizarr megvilágításba kerülnek a történelem vetületében. Trilógiájában azt vizsgálja, hogy ha a "mai fiatal"-ra rávetődik a történelem iróniája, hogyan is vizsgálzik a hőse. Ezalatt azonban a történelemre is rávetül a hős, azaz a jelenkor iróniája. Az író arra is kíváncsi, hogyan vizsgálzik a történelem. Nem elégszik meg hőseinek belső - szubjektív - igazságával, de ugyanugy nem elégszik meg a történelem "belső" - azaz objektív - igazságával sem. Arra kíváncsi, mivé alakul tudatunkban a történelem, és mivé alakulunk mi a történelemben. Élők és holtak sorsa miként keresztezi többszörösen is egymást? /Például: Bereményi Géza: K u t y á k/ Arra a következtetésre jut, hogy a történelemből kitéphetetlenek a magánügyek, és a jelenből kitéphetetlen a múlt.

Boldizsár Miklós is a történelmi groteszk vonulatán halad. A morális sarkok - a jó és a rossz - merev szembenállását fel lazítja - az etika oldalán. Összemosódik kicsi és nagy, jelentős és jelentéktelen, fenséges és komikus - a dramaturgia oldalán. /Például Boldizsár Miklós: K i r á l y o k é s

a l a t t v a l ó k/ A groteszk problematikus műfaj: ha mechanikusan élnek vele, komolytalan és lényege szerint drámaiatlan.

Spiró György a história és irónia ötvözetéből szuverén drámaformát teremt. Mint A b é k e c s á s z á r című drámájának elemzésekor látni fogjuk, meglepő terjedelmű, felvonások, egységek nélküli műformáról van szó, rengeteg szereplővel. Spiró felismerése, hogy mindenkit érdekek, vágyak hajtanak, a szabad akarat lehetetlen.

Az újfajta történelemszemlélet általában felszabadító erejű, a szerzők bátrabban és könnyedebben mozognak a történelmi közegben, mint a mai valóságban. Spiró kivételével azonban a korszerű, irónikus-groteszk történelemlátáshoz ritkán párosul modern drámai forma. Ézsiás Erzsébet szerint /Ézsiás Erzsébet: Merre tart a magyar dráma? Élet és Irodalom, 1984. február 24./: "A fiatalok legújabb jelentkezése a D i n a m i t című antológia /Magvető/ alapján úgy tűnik, a drámaiatlanság felé halad." Valóban : míg a F i a t a l o k r i v a l d á j a két kötetében még találhattunk groteszk vagy abszurd játékot, történelmi parabolát vagy realista történelmi drámát, itt hiányoznak a drámai műfaj alapelemei: a hagyományos értelemben vett tér,

idő, cselekmény, jellem, szituáció funkciója megkérdőjeleződik, bizonytalanná válik.

VI.6. A nyelv

Az új drámai nyelv is társadalmunk etikai normáinak ziláltságát jelzi. Kornis Mihály például *Bűntételek* című darabjában a Kafka szellemében lazán összefüggő jelenetek, rémálmok, szorongások ábrázolásában alárendeli a szót a látványnak, a képnek. Tulajdonképpen nemcsak a cselekményt, a hagyományos drámai szerkezetet veti el, hanem magát a nyelvet is.

A kísérletezés természetesen minden új generációnak joga, sőt kötelessége, hiszen ezekben a szélsőséges, vitára ingerlő, erjedő és erjesztő kísérletekben csiszolódik az ezredforduló drámatipusa. A kísérletezés jogosságát azonban a minőség dönti el.

Vizsgáljuk meg most közelebbről is a fiatal drámaíró nemzedék egyikének, Spiró Györgynek egy történelmi drámáját, *A békecsászár*!

VII. Spiró György: A b é k e c s á s z á r

VII.1. Spiró történelemszemlélete

1982-ben jelent meg a Magvető Könyvkiadó gondozásában Spiró György A b é k e - c s á s z á r című drámakötete. A kötet minden darabja történelmi dráma. Az események olyan történelmi állapotokra utalnak, amelyek fő jellemzője, hogy mindegyik átmenet. Átmeneti idő két uralkodó, két helyzet, vagy átmeneti hely két nagyhatalom között; közben a hatalmon levők cserélődnek, még a K á r ó k i r á l y című mesejátékban is. Ugyanakkor teljesen egyértelmű, hogy itt nem konkrét történelemről van szó - nemcsak az adatokat, hanem egy-egy helyzet objektív lényegét tekintve sem.

Az átmeneti állapotokban persze éppugy van mozgás, mint a határozottabban egy cél felé törő korszakokban. Az utóbbiakban az alapidinamizmusok sokkal tisztábban felismerhetők, mint az átmenetiekben, amelyeknek a körkörös mozgás a jellemzőjük. Ilyenkor még nem látszik egyértelmű bizonyossággal, melyik az, amely majd egyszerre meglendül, és az átmeneti állapotot célra irányulóvá alakítja. Spiró ezt a körkörös mozgást ragadja meg, de történelmi

drámáiban még nem lelhető fel az az erő, amely az ábrázolt időszakot átmeneti állapotából kimozdítaná. Az átmenetiség keveredik az irányultsággal. Talán ilyen a mi itt és most helyzetünk is, amelyben Spiró drámái keletkeztek, amikor egy társadalom keresi az általában ismert jövő konkrét útját. Spiró György drámáiban azonban nem a társadalom vagy annak egy csoportja keresi ezt az utat, hanem az egyén, az egyéni érdek. Az egyéni érdekek világa azonban nem szülhet mást, mint egy újabb átmeneti időszakot. Az érdekeknek ilyen megjelenéséről a drámaelemzésben még részletesen szólnunk.

Spirót szenvedélyesen foglalkoztatja a szabadság esélyeinek, illetve korlátainak a kérdése. Vizsgálódásainak anyaga a különféle történeti témákban jelentkező történelem maga. Módszere látszólag egyszerű: vesz egy jólismert történelmi helyzetet, belehelyezi a különféle érdekű embereket, és megnézi, hogyan jön ki a különdöző akaratok egymásra hatásából az ismert történelmi végeredmény.

Azáltal, hogy Spiró nem ismer olyan alapidinamizmust, amely a történelmet egy-egy átmeneti állapotából ki tudná lendíteni, egyetlen darabjában sem jut el a Madách-i "bizva

bizzál" perspektívához. Nem ismer olyan erőt, mely irracionális létével hitetni tudná az emberi létezés értelmességét. Spiró csak az ember értelmességében képes bizva bizni, még akkor is, amikor történelmi vizsgálódásai azt mutatják, hogy bizalomra semmi ésszerű indok nincs. Bizakodásának az a forrása, hogy az erkölcsi jó és az akaratok egymásrahatásából kialakult történelmi végeredmény összevetésével mutat rá a Rosszra. Ezt a mondanivalót azonban nem a cselekmény hordozza, hanem az írói szenvedély. A történelmi eseményeket emellett a jellegzetesen Spiró-i bizakodás mellett mindig a mával való összefüggésben történő szemléletmód és analógia-szintű vizsgálat jellemzi.

VII.2. A békecsászár

Spiró Györgyöt *A b é k e c s á s z á r* című drámájában is az izgatja, hogy az emberi érdekek számtalan szövevényéből hogyan jön ki a történelmi végeredmény, amelyet - többnyire utólag - minősítenek erkölcsi kategóriák szerint.

Hogy műfajilag pontosabban behatároljuk, idézzük Berkes Erzsébetet, aki tanulmányt írt

Spiróról /Berkes Erzsébet: Spiró György,
in Hiánydramaturgia, Népművelési Propagan-
da Iroda, 1982. 86-100.p./: "A b é k e -
c s á s z á r az a drámai költemény, amely-
ben az összhangzó értelmet teljességgel nél-
külöző érdek, akarat, jellem és előélet kavar-
gásaiból kiformálódik Spiró történelemviziója."
Tehát mindenkit érdekek üznek, vágyak hajtanak,
de az egész mégsem mutatja az ésszerűség, a
feltételezhető cél rendjét. A felvonuló külön-
féle osztályhelyzetű, lelkialkatu, szellemi ké-
pességű figurák a felbomlás jeleit mutató fiktiiv
Rómában Caesar megölése után, de még Octavius
császárrá kikiáltása előtt, szintén egy átme-
neti időszak cirkuláló alapidinamizmusának ál-
dozatai. Az egyéni érdekek itt a hatalom meg-
szerzésére irányulnak. Látszólag Spirót semmi
más nem vonzza, mint a tömeg viselkedésének meg-
figyelése a már felbomlott és a még meg nem szer-
zett hatalom anarchiájában, pontosabban: miként
lök a hullámszó tömegakarat valakit maga fölé,
hogy vezetettnek tudhassa magát. Végül e kol-
lektív hit inkarnációját abban a Scurréban ünne-
pelheti a tömeg, aki képes magát - cinizmusa
és a véletlenek megragadása révén - megváltó-
nak feltüntetni.

Spiró különleges gazdagságban vonultatja
fel az egymástól merőben különböző, egyetlen

jellemvonásra egyszerűsített figurákat, akiknek mindegyikét a végletekig kiszolgáltatottság jellemzi. A létrejövő "társadalmi szerződés" pedig nem más, mint a tudatlanság egyfelől és a cinikus tudatosság másfelől. A végzet, a felismert szükségszerűség kavargása játszódik le a drámában: az ember ilyen értelemben képtelen arra, hogy elviselje és összehangolja cselekedeteit a másokéval. Nem tud élni anélkül az illúzió nélkül, hogy egy "magasabb hatalom" megszervezi az életét, és magára ölti az erkölcsi imperativuszokat. S mivel ezt a szerepet soha nem vállalhatja magára más, mint a cinikusok, az ámitók, a mások kezébe adott "jó" csak torz módon működhet, az eszelősök hatalmában az erkölcs deformálódik, tehát bármilyen továbblendítő alapdinamizmus létrejötte lehetetlen.

E sajátos történelem-, illetve ember-szemléletnek drámaelméleti következményei is vannak. Az egyéni, önző érdek nem az alakokban születik meg - hiszen erre a drámában semmiféle előzmény, ok-okozati láncolat nem mutat -, hanem ezen alakokban csupán konkretizálódik. Valójában tehát az érdek az alakok fölött, a történelem szintjén létező és végigvonuló világerőként jelenik meg.

Mivel korunk bizonyos szempontból átmeneti kor, úgy tűnik A b é k e c s á s z á r - ban korunkról van szó. Ez a korunkról festett kép azonban - ha számos tekintetben domináns is - egyoldalú. Spiró alakjai - a hatalom és erkölcs kérdésének valamint az érdekviszonyok működésének ilyen értelmű magyarázatával - korunkról a negativitás szemszögéből nyilatkoznak. Tehát ami mozgatja őket, az végül negatívummá válik, vagy - mint éppen A b é k e c s á s z á r esetében - objektive eredmény nélkülivé. De éppen az erkölcsi jót választani képes ember hiányának demonstrációjával provokálja a nézőt, illetve az olvasót.

Az alakokban megtestesült érdekek és a beszélő nevek allegorikussá teszik a művet. Ahogy Bécsy Tamás megállapítja /Bécsy Tamás: Folyamat vagy viszonyok? Spiró György A b é k e c s á s z á r című drámakötetéről, Jelenkor, 1984. 1. szám/ a műben háromféle mozgás jön létre: A cirkuláris, amely az egyéni érdekekből indul ki, és az egyén hasznára irányul, tehát az egyedhez körszerűen visszatér. A második az alakok fölötti önző érdekszint és konkréciói között le-föl történő hullámmozgás. A harmadik pedig magának az önző, egyéni érdeknek saját konkréciói fölött való folyamatszerű előrehaladása.

VII.2.1. A dráma szerkezete

Spiró - részben az epikus drámákra, részben az abszurdokra jellemző módon - egyre inkább felhagy a drámai cselekményszöveg elfogadott szabályaival. Beéri annyival, hogy a meghatározott tulajdonságu jellemeket megforgatja néhány szituációban vagy valamilyen önleleplező dialógusban. A b é k e - c s á s z á r b a n jut el igazán alkatához illő szerkezethez. Már nem törődik azzal, hogy cselekményt kreáljon, hogy konfliktust teremtsen, hogy a figurákat dinamikussá tegye. Csúppán annyi mozgás van a műben, amennyit a vizsgált történelmi kor, illetve általánosítva a történelem és az egyéni érdekek fent részletezett korrelációja lehetővé tesz. Spirót a törvényszerűségek izgatják, s így a szöveg logikája is inkább lírai, mellyel célja magát az emberi létet, a történelmi folyamatosságot, az azt mozgató erőket megragadni. Ehhez a drámai szöveghez elégtelenek a hagyományos színházi eszközök.

Berkes Erzsébet írja fent említett Spiró-tanulmányában /lásd: 110.p./, hogy: "A szerkezet egyetlen gomolygó füstfolyamra emlékeztet, amely nem a megszerkesztettség, hanem a folytonosság, a befejezhetetlenség révén tudja hordozni az írói eszmét."

VII.2.2. Játszható-e A b é k e c s á s z i á r?

Tény, hogy a magyar színjátszás és a magyar dráma köznyelve ritkán volt egyensúlyban. Hol az előbbi, hol az utóbbi bizonyult elégtelennek a másik koncepciójának érvényesítéséhez. Spiró drámája különösen nagy feladatot jelent annak, aki színházi bemutatására vállalkozik. Számos kritikus a darab fogyatékoságáról felel, hogy a sematikusra egyszerűsített szerepek feladat nélkül hagyják a színészeket. Ha a dikció megtartja primátusát, akkor a játék szavalatokban ful ki, ha pedig valamely rendezés a látványossággal próbálja élenkíteni a színpadi képet, akkor a gondolatmenet züllik revüvé. Éppen az absztrakciónak az a szintje, amely a drámai költemény gondolati egységét biztosítja, fog határt szabni az érzékelésnek a színházi előadás esetén. Maga Spiró is kevésbé bizik a színpadon megvalósítható metajelenetekben. Egy Spiró-dráma művészi interpretálása - melyen itt a színpadi tükrözés sajátos szintje értenődő - olyan feladat, ami az írótól szellemi szuverenitása megtartása mellett a bevált színházi fogások elsajátítását követeli; a rendezőtől, illetve a művészi színjáték minden létrehozójától pedig a színházművészet köznyelvének fejlesztését. És ez napjaink Magyarországon általános feladatként is érvényes.

VIII. Összegezés

Befejezés és végső összegezésképpen elmondható, hogy a történelmiség a felszabadulást követő magyar drámairodalomban átértékelődésen ment át, és meggy napjainkban is. Míg a polgári történelmi drámák elvesztették jelentőségüket, s historicizmusukban a történelem mint tárgy elvesztette drámaiságát, a nyugati típusú polgári történelmi drámák pedig csak groteszk, irónikus szemléletmódjukat öröközték át, a modern irodalomban a történelmiség-maiság fogalmainak átértékelődésével, a társadalmi és gazdasági problémák iránt való érdeklődés - a konszolidáció éveitől eltekintve - éppen a helyzet feszültté válása általi megnövekedésével, a történelmi dráma új lehetőségeinek felfedezésével az elmúlt évtizedek magyar szerzői e drámai műfaj új virágkorát teremtték meg.

Kiemeltük az általános szinten tárgyalt tendenciák közül a népiességet és az urbanizmust, valamint a legifjabb drámaíró nemzedéket, és egy-egy konkrét történelmi dráma elemzésével is megközelítettük a kijelölt kérdéskört. Mindehhez előbb elvégeztük a történelmi dráma műfaji sajátosságainak összegyűjtését mind formai,

mind tartalmi szempontból. Megállapítottuk, hogy a történelmi dráma tárgyválasztásának széleskörű lehetőségei folytán, distancia tartásával, mitológiát pótló, illetve mitológiát teremtő erejével, analógia alkotásával és modell-kialakító képességével, az idősíkok sajátos célú használatával és metavi-lágával a drámai műnem legösszetettebb típusa.

Műfaji sajátosságainak tisztázása után, az előzmények rövid felvázolásával részleteztük a felszabadulás utáni magyar történelmi drámairodalmat. Elemeztük, miként változott át az idők során a "szószék-dramaturgiá"-tól a negativumok pozitív célú ábrázolásának felismerésén keresztül az analógia-szintű, az absztrakciókat is megközelítő, történelmi modelleket alkotó drámákig.

Németh László és Eörsi István Széchenyi-drámáinak kapcsán foglalkoztunk e modell-teremtő drámák jellegzetesen magyar tendenciáinak kialakulásával. A nyugati mintájú modern történelmi drámáktól elkülöníti őket az, hogy míg azok a mindenkori társadalom szükségességét kérdőjelezi meg, addig Németh, illetve Eörsi az általánosság és törtéretelműség szintjén a jelen társadalom hibáira kívánnak rámutatni új érték-

rend megteremtésével. Németh László mindehhez az intellektualizmust és a pszichologizálást, Eörsi István pedig az irónikus-groteszk szemléletmódot használja fel. A klasszikus görög tragédiát Németh László az eszme, az igazság-eszme kategóriájával bővítve tette modern értelemben gondolati szintűvé.

Ezt a hagyományt és ugyanakkor újítást töri meg a hetvenes évek második felétől kezdődően egy új hullám, a "fiatal drámaíró nemzedék", amelynek legjobb képviselői nemcsak a magyar dráma non plus ultráját jelentő Molnár Ferenc-i tradícióval, a jól-megcsináltság eszményével szálltak szembe, hanem a Németh László-i, Illyés-i, sőt az Örkény-i dramaturgiával is. Egy anekdotikus dramaturgia ellenében egy mitologizáló dramaturgiát teremtettek. Nincs náluk egységes cselekvés, bármi bármikor megtörténhet, nincs hagyományos értelemben vett konfliktus, a hős a Közérzetével vagy a Multtal viaskodik. Elvetették a színház-gyakorlati rendszabályokat: nincs hagyományos értelemben vett helyszín, a színpadi tér átértékelődik. Új hangsúlyt kap a világítás, az idő, a gesztus. E vonulattal az asszociációs dramaturgiához csatlakoznak, hiszen korunk is hiányérzetekkel van teli.

A "nemzetközi áttörés" lehetőségét a magyar dráma ma még inkább csak potenciálisan hordozza magában, de tény, hogy minden korábbinál kedvezőbb lehetőség van a világirodalmi rangu kifejlődésre, és egyuttal a legtöbb lehetőséggel rendelkezik ate tekintetben, hogy a mai magyar valóságot, s a benne élő ember legalapvetőbb létproblémáit kifejezze.

Értekezésemet a történelmi dráma kiterjedt idő-dimenziójára hivatkozva Páskándi Géza szavaival zárom, melyek az 1981. évi bozsaki tanácskozáson hangzottak el: "A modern semmi más, mint az újra időszerűvé vált ósi: valami régi, valami ott és akkor a mindenkori itt és mostban aktuálissá lesz, mert ismétlődik, ergo: elvesziti időleges anakronizmusát."

IX. Felhasznált irodalom

1. Almási Miklós: A hétköznapióság kritikája
Népszabadság, 1977. február 12. 7.p.
2. Almási Miklós: A modern dráma utjain
Gondolat, Budapest, 1961.
3. Almási Miklós: Áttekintés 15 év magyar drámáiról
Literatura, 1977. 1.sz. 78-79.p.
4. Almási Miklós: Színjáték és társadalom
Színháztudományi Intézet, Bp. 1963.
5. Ancsel Éva: A művészet éthoszáról
Művészet, 1982. január
6. Antal Gábor: Széchenyi és az árnyak
Magyar Nemzet, 1973. okt. 28. 11.p.
7. Apáthy István: Széchenyi István és a nemzeti sajátosságok az emberi továbbfejlődés szempontjából /Budapest, 1913./
8. Bécsy Tamás: Az 1980-as év magyar drámáiról
Irodalomtörténet, 1982. 2.sz. 348-369.p.
9. Bécsy Tamás: Folyamat vagy viszonyok? /Spiró György
A békecsászár című drámakötetéről/
Jelenkor, 1984. 1.sz.
10. Bécsy Tamás: Mai élettények mai drámákban
Irodalomtörténet, 1979. 4.sz. 811-828.p.
11. Bécsy Tamás: A színház és dráma viszonyáról
Jelenkor, 1974. 10.sz. 916-925.p.
12. Dr. Békefi Remig: Széchenyi István gróf, a magyar nemzet regenerátora
Pécs, 1892.
13. Béládi Miklós: Érintkezési pontok
Szépirodalmi, Budapest, 1974.

14. Béládi Miklós: Minőség és erkölcs Németh László
gondolatvilágában
Irodalomtörténeti Közlemények, 1983.1-3.sz.
15. Belohorszky Pál: Mítosz, allegória, szimbólum
Uj Irás, 1980. 2.sz. 89-105.p.
16. Berkes Erzsébet: Jegyzetek új magyar drámákról
Kortárs, 1974. 2.sz. 326-327.p.
17. Bozsóki tanácskozás /Életünk, 1981./
18. Dr. Dányi Károly: Nagy férfiak életük alkonyán
Szeged, 1947.
19. Disputa a magyar drámáról
Alföld, 1977. 1.sz. 53-75.p.
20. A dráma művészete ma /Szerk.: Ungvári Tamás/
Gondolat, Budapest, 1974.
21. Elekes Lajos: Korszerű műveltség, történelmi gon-
dolkodás
Akadémia, Budapest, 1969.
22. Eörsi István: Széchenyi és az árnyak
In: Rivalda 72-73
Magvető, Budapest, 1974.
23. Eörsi István: Ürügyeim
Magvető, Budapest, 1979.
24. Ézsaiás Erzsébet: Merre tart a magyar dráma?
Élet és Irodalom, 1984. február 24.
25. Fekete Sándor: Küzdelem a küldetéssel
Kritika, 1968. 2.sz. 3-9.p.
26. Földényi László: Dráma vagy színjáték
Magyar Színházi Intézet, Bp. 1975.
27. Földényi László: A drámától a színpadig
Kossuth, 1976.
28. Grezsa Ferenc: A Bocskai-kerti triptichon
Tiszatáj, 1984. 9.sz.
29. Grezsa Ferenc: Németh László portréja Széchenyiről
Tiszatáj, 1983. 9.sz.

30. Grezsa Ferenc: Németh László vásárhelyi korszaka
Szépirodalmi, Budapest, 1979.
31. Grezsa Ferenc: "Ujszövetségi" modell
/Németh László Bocskai-kerti irói
programja/
Tiszatáj, 1984. 8.sz.
32. Dr. Guszmann Rudolf: Gróf Széchenyi István a döblingi
magántébolydában
Budapest, 1860.
33. Háy Gyula: Történelmi dráma - társadalmi dráma
Kortárs, 1963. 9.sz. 1301-1305.p.
34. Hegedüs Géza - Kónya Judit: A magyar dráma utja
Gondolat, Budapest, 1964.
35. Dr. Hegedüs István: Gróf Széchenyi István mint a magyar
társadalom reformátora
Kolozsvár, 1890.
36. Heller Ágnes: Érték és történelem
Magvető, Budapest, 1969.
37. Hermann István: A szocialista kultúra problémái
Kossuth, Budapest, 1970.
38. Hiánydramaturgia /Szerk.: Vinkó József/
Népművelési Propaganda Iroda, 1982.
39. Kabdebó Lóránt: A kísérletező ember
Borsodi Szemle, 1964. 2.sz.
40. Dr. Kacziány Géza: Széchenyi meggyilkoltatása
Budapest, 1927
41. Kocsis Rózsa: Németh László és a modern történelmi dráma
Napjaink, 1981. 5.sz. 12-14.p.
42. Létay Vera: A döblingi komédiás
Élet és Irodalom, 1973. 45.sz. 12.p.
43. Létay Vera: Történelmi vigyor
Élet és Irodalom, 1968. 48.sz. 9.p.

44. Lukács György: A modern dráma fejlődésének története
Magvető, Budapest, 1978.
45. Lukács György: Művészet és társadalom
Budapest, 1968.
46. Lukács György: A történelmi regény
Magvető, Budapest, 1977.
47. Lukácsy András: Széchenyi és az árnyak
Magyar Hírlap, 1973. október 25. 6.p.
48. Mész Lászlóné: Dráma a XX. században
Tankönyvkiadó, Budapest, 1980.
49. Mész Lászlóné: Mai magyar drámák
Tankönyvkiadó, Budapest, 1977.
50. Mező Ferenc: Hősök nélkül
Új Írás, 1983. szeptember
51. Molnár Gál Péter: A színpadi Hős
Népszabadság, 1976. október 1. 7.p.
52. Nagy András: "Én nem bízom a világot a történelemre"
/Németh László történelmi drámáiról/
Irodalomtörténet, 1982. 1.sz.
53. Nagy Péter: A dráma funkcióváltása
Kritika, 1974. 11.sz. 14-15.p.
54. Nagy Péter: Eörsi István: Széchenyi és az árnyak
Kritika, 1973. 11.sz. 24-25.p.
55. Nagy Péter: Németh László: Széchenyi
Kritika, 1976. 11.sz. 19-20.p.
56. Nagy Péter: A magyar dráma ifjúsága
Kortárs, 1984. 4.sz.
57. Németh László: Drámák /Széchenyi/
Magvető és Szépirodalmi, Budapest, 1977.
58. Németh László: Az én katedrám
Magvető és Szépirodalmi, Budapest, 1975.

59. Németh László: Az értelmiség hivatása
Turul, Budapest, 1944.
60. Németh László: Kiadatlan tanulmányok
Magvető, Budapest, 1968.
61. Ortutay Gyula: Írók, népek, századok
Magvető, Budapest, 1960.
62. Pályi András: Történelem és irónia
Jelenkor, 1984. 1.sz.
63. Pándi Pál: Dráma és történelem
Kritika, 1964. 3.sz. 3-9.p.
64. Pándi Pál: Széchenyi
Népszabadság, 1968. december 11. 7.p.
65. Papp Antal: Széchenyi
Magyar Hírlap, 1968. november 24. 9.p.
66. Dr. Pogány András: Széchenyi szelleme ma is él.
Magyar Élet, 1972. márc. 18. ápr. 1. 8.
67. Ravasz László: Az időfeletti Széchenyi
In: Ravasz László: Legyen világosság
3. kötet
Franklin Társulat, Budapest, 1938. 341.p.
68. Száraz György: Kell-e a történelmi dráma?
Népszava, 1975. szeptember 27. 5.p.
69. Taxner Jenő: Színházi Levél Budapestről
Jelenkor, 1974. 1.sz. 58-63.p.
70. Történelem és közgondolkodás /Hanák-Glatz beszélgetése/
Jelenkor, 1983. december
71. Ungvári Tamás: Széchenyi
Magyar Nemzet, 1968. december 7. 4.p.
72. Ungvári Tamás: Világszínház
Szépirodalmi, Budapest, 1974.

73. Vajda György Mihály: Állandóság a változásban
Magvető, Budapest, 1968.
74. Varga Zoltán: A Széchenyi-ábrázolás fő irányai
a magyar történetírásban
/1851-1918/
Akadémiai, Budapest, 1963.

Magyar Tudományegylet
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Könyvtára
Szeged, Szegedi u. 2-4.
622